



REPUBLIK INDONESIA
KEMENTERIAN HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA

SURAT PENCATATAN CIPTAAN

Menteri Hukum dan Hak Asasi Manusia Republik Indonesia, berdasarkan Undang-Undang Nomor 28 Tahun 2014 tentang Hak Cipta yaitu Undang-Undang tentang perlindungan ciptaan di bidang ilmu pengetahuan, seni dan sastra (tidak melindungi hak kekayaan intelektual lainnya), dengan ini menerangkan bahwa hal-hal tersebut di bawah ini telah tercatat dalam Daftar Umum Ciptaan:

- I. Nomor dan tanggal permohonan : EC00201706409, 8 Desember 2017
- II. Pencipta
Nama : **Hadi Subagyo, S.Kar.,M.Hum**
Alamat : Jalan Uler Kambang 03 Perum RC Rt.05/14 Jaten, Karanganyar, Jawa Tengah, 57772
Kewarganegaraan : Indonesia
- III. Pemegang Hak Cipta
Nama : **Hadi Subagyo, S.Kar.,M.Hum**
Alamat : Jl. Uler Kambang 03 Rt. 05/14 Jaten, Karanganyar, Jawa Tengah, 57772
Kewarganegaraan : Indonesia
- IV. Jenis Ciptaan : Buku
- V. Judul Ciptaan : **Sejarah Tari Jejak Langkah Tari Di Pura Mangkunegaran**
- VI. Tanggal dan tempat diumumkan untuk pertama kali di wilayah Indonesia atau di luar wilayah Indonesia : 1 Desember 2007, di Surakarta
- VII. Jangka waktu perlindungan : Berlaku selama hidup Pencipta dan terus berlangsung selama 70 (tujuh puluh) tahun setelah Pencipta meninggal dunia, terhitung mulai tanggal 1 Januari tahun berikutnya.
- VIII. Nomor pencatatan : 06225

Pencatatan Ciptaan atau produk Hak Terkait dalam Daftar Umum Ciptaan bukan merupakan pengesahan atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang dicatat. Menteri tidak bertanggung jawab atas isi, arti, maksud, atau bentuk dari Ciptaan atau produk Hak Terkait yang terdaftar. (Pasal 72 dan Penjelasan Pasal 72 Undang-undang Nomor 28 Tahun 2014 Tentang Hak Cipta)



a.n. MENTERI HUKUM DAN HAK ASASI MANUSIA
DIREKTUR HAKCIPTA DAN DESAIN INDUSTRI

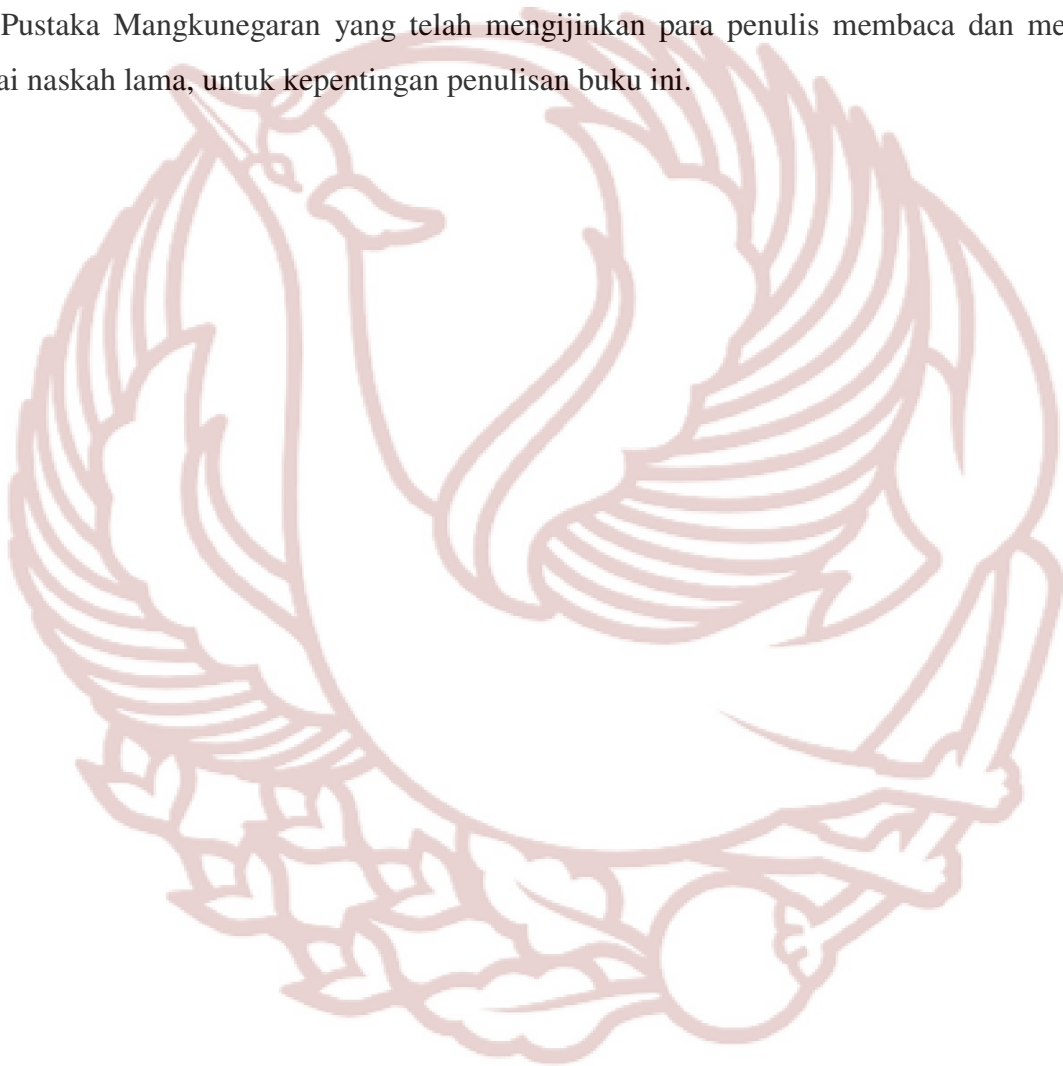
Dr. Dra. Erni Widhyastari, Apt., M.Si.
NIP. 196003181991032001

DISKRIPSI

Buku bertajuk Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunegaran ini, merupakan upaya awal mengungkap dan membahas serta menjelaskan keberadaan tari terutama yang terbentuk, tumbuh, dan berkembang di Pura Mangkunegaran. Penulisan bersubstansi historis ini, memang dimaksudkan agar penjelasannya lebih mendalam, bermakna, bernuansa, dan komprehensif. Hal itu berkaitan dengan pemikiran bahwa, keberadaan bentuk kesenian dalam lokus budaya tertentu (termasuk tari) tak bisa dilepaskan dari latar belakang dan perkembangan serta perubahan masyarakat, sehingga merupakan refleksi sosio kultural dan zamannya. Dalam penulisan sejarah seni, pendekatan dan pembahasan yang mengungkap berbagai dimensi yang melatar belakangi dan melekat dalam seni itu menjadi penting. Selain itu tentu saja seperti lazimnya penulisan yang bersubstansi historis, eksplanasi secara kronologis dan naratif yang mencirikan penulisan sejarah, juga menjadi pijakan dalam penulisan buku ini. Secara kronologis, kandungan isi buku ini diawali Bab I yang memaparkan penjelasan dan pembahasan tentang konsep-konsep tari gaya Mangkunegaran, terkait juga dengan pemikiran, pandangan, dan kearifan budaya Jawa secara utuh, yang diacu dan diikuti oleh pendiri Pura Mangkunegaran yaitu K.G.P.A.A Mangkunagara I. Bab II berisi paparan penjelasan dan pembahasan tentang K.G.P.A.A Mangkunagara I meliputi latar belakang kehidupan, perjuangan, sepak terjangnya dalam peperangan yang dilakukan selama 16 tahun, pemikiran dan pandangannya, aktivitasnya dalam berkesenian yang berdimensi tasawuf, serta ide kreatifnya menciptakan tiga tari bedhaya sebagai monumen perjuangan. Mengenai K.G.P.A.A Mangkunagara II dan III tidak dibahas secara rinci, mengingat sumber data tentang aktifitas tari pada masa itu sangat sedikit, karena diperkirakan masa ini masih melestarikan keberadaan tari pada masa K.G.P.A.A, Mangkunagara I. Di dalam Bab III, eksplanasinya difokuskan pada peran K.G.P.A.A. Mangkunagara IV dalam peningkatan perekonomian dan kesejahteraan rakyat, dengan mengembangkan usaha perkebunan dan perhotelan. Dalam bidang kesenian, upaya pelestarian dan pengembangan serta penciptaan genre baru juga dipaparkan, termasuk keberadaan tari wireng, wayang orang, dan Langendriyan. Disamping itu pengembangan wayang kulit (dari segi bentuk maupun kecanggihan tatah sungging), penulisan beberapa karya sastra dan karawitan vokal (gendhing sekar) karya Mangkunegara IV yang terkait dengan sistem pendidikan moral dan budi pekerti melalui sarana perpustakaan, juga dibahas pula dalam bab ini.

Bab IV pembahasannya difokuskan pada informasi munculnya repertoar tari wireng baru dan aktivitas pertunjukannya. Tentang karya-karya wayang orang dan langendriyan yang dipergelarkan pada masa itu, pembaharuan dan pengembangan busana tari dengan berbagai asesoris yang gemerlapan, beberapa penulisan sinopsis dan skenario dalam pertunjukan juga diuraikan dalam bab ini. Bab V Pada bab ini akan dibahas tentang pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunagara VI, dimana ia harus memperbaiki dan menyehatkan kondisi keuangan negara yang mengalami kesulitan, dan berhasil memulihkan bahkan menjadikan Mangkunegaran sebagai praja yang terkaya di Hindia Belanda. Karena minimnya informasi yang ditemukan, maka berkait dengan sosial budaya (kesenian) dan pertunjukan tari khususnya akan disinggung sedikit. Selain itu dibahas pula peran K.G.P.A.A. Mangkunagara VII baik dalam pembangunan, pendidikan dan pengembangan kebudayaan. Peran dan aktifitasnya sebagai seniman dan pelindung seni melakukan berbagai inovasi diantaranya pengembangan dan pembentukan tari gaya Mangkunegaran, penciptaan repertoar-repertoar baru, tata busana, serta pengembangan lakon langendriyan dalam tujuh episode. Bab VI dalam buku ini membahas keberadaan tari pada masa K.G.P.A.A. Mangkunagara VIII dan K.G.P.A.A. Mangkunagara IX. Pembahasan difokuskan pada pagelaran-pagelaran tari yang dilaksanakan di dalam maupun di luar Pura Mangkunegaran sebagai upaya pelestarian dan pengembangan, seperti penciptaan-penciptaan karya tari baru. Dipaparkan pula karya-karya tari hasil rekonstruksi (penggalan) yang berhasil dilakukan pada masa-masa itu. Pembahasan dan penjelasan tentang tari di Pura Mangkunegaran dalam buku ini, tentu masih banyak hal yang belum terungkap secara mendalam, dikarenakan sangat bergantung pada sumber-sumber sejarah yang ditemukan, serta ketajaman analisis interpretatif dari para penulisnya. Berkaitan dengan itu, kritik dan saran dari berbagai pihak sangat diharapkan, untuk penyempurnaan buku ini dalam terbitan berikutnya. Sumber-sumber yang digunakan dalam penulisan buku ini, selain beberapa naskah-naskah lama yang tersimpan dalam perpustakaan Reksa Pustaka Mangkunegaran, juga beberapa hasil penelitian yang berupa tesis maupun disertasi, brosur-brosur pertunjukan, artikel-artikel dalam jurnal maupun surat kabar dan foto-foto pertunjukan tari. Pada kesempatan ini, para penulis menyampaikan terimakasih sebesar-besarnya kepada Theresia Suharti yang telah mengijinkan hasil penelitiannya yang berjudul....digunakan sebagai salah satu sumber penulisan. Terimakasih diucapkan juga kepada W.E. Soetomo Siswokartono, yang telah menulis buku Sri Mangkunagara IV Sebagai Penguasa dan Pujangga (1853-1881) juga sebagai salah satu sumber penulisan buku ini. Hasil penelitian

Wahyu Santosa Prabowo, yang berjudul *Bedhaya Anglirmendhung, Monumen Perjuangan Mangkunagara I (1757-1988)*, serta buku *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya* (2006). Tulisan Sri Rochana Widyastutiningrum, juga merupakan sumber yang digunakan dalam penulisan buku ini. Ucapan terimakasih disampaikan pula kepada GPH. Herwasto Kusumo yang telah bersedia sebagai nara sumber dan memberikan ijin mereproduksi foto-foto lama untuk melengkapi buku ini. Terimakasih dihaturkan pula kepada Reksa Pustaka Mangkunegaran yang telah mengizinkan para penulis membaca dan mengkopi berbagai naskah lama, untuk kepentingan penulisan buku ini.



Wahyu Santosa Prabowo, S.Kar., M.S.
Hadi Subagyo, S.Kar., M.Hum.
Soemaryatmi, S.Kar., M.Hum.
Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn.

SEJARAH TARI

JEJAK LANGKAH TARI

DI PURA MANGKUNAGARAN



ISI PRESS 2007

DAFTAR ISI

| | |
|---|-----|
| JUDUL | i |
| KATA PENGANTAR | ii |
| DAFTAR SINGKATAN | iii |
| DAFTAR ISI | iv |
| | |
| PENDAHULUAN | 1 |
| | |
| BAB I: KONSEP-KONSEP TARI GAYA MANGKUNEGARAN | 2 |
| A. Sifat Teosentris Dan Kosmosentris | 6 |
| B. Beberapa Ilustrasi | 8 |
| | |
| BAB II: MASA MANGKUNAGARA I (1757- 1796) | 12 |
| A. Riwayat Mangkunagara I | 12 |
| B. Sepak Terjang R.M. Sahid | 13 |
| C. Pertempuran yang Menentukan | 21 |
| D. Kesenimanan R. M. Sahid | 22 |
| E. Nuansa Islami dalam Karya Seni R.M. Sahid | 27 |
| F. Tari Bedhaya | 30 |
| G. Pembentukan Tari Bedhaya Anglirmendhung | 35 |
| H. Fungsi Tari Bedhaya Anglirmendhung | 46 |
| I. Bedhaya Mataram Senopaten Diradhameta | 48 |
| | |
| BAB III: MASA MANGKUNAGARA IV (1853 – 1881) | 50 |
| A. Riwayat Mangkunegara IV | 50 |
| B. Kehidupan Pura Masa Mangkunegara IV | 52 |
| C. Kehidupan Seni Pertunjukan Masa Mangkunegara IV | 53 |
| D. Mangkunegara IV Sebagai Sastrawan | 54 |
| E. Karawitan dan Tari Masa Mangkunegara IV | 58 |
| F. Mangkunegara IV dan Seni Pewayangan | 62 |
| | |
| BAB IV: MASA MANGKUNAGARA V (1881 – 1896) | 65 |
| A. Riwayat K.G.P.A.A. Mangkunagara V | 65 |
| B. Kehidupan Praja Mangkunegaran Masa Mangkunagara V | 66 |
| C. Kehidupan Kesenian Masa Mangkunagara V | 68 |
| D. Pertunjukan Tari Tayub Masa Mangkunagara V | 72 |
| E. Pertunjukan Tari Bedaya dan Srimpi Masa Mangkunagara V | 74 |
| F. Pertunjukan Tari Wireng Masa Mangkunagara V | 75 |
| G. Pertunjukan Langendriyan Masa Mangkunagara V | 80 |
| H. Pertunjukan Wayang Orang Masa Mangkunagara V | 82 |
| 1. Sejarah Wayang Orang di Pura Mangkunegaran | 82 |
| 2. Bentuk Sajian Wayang Orang Masa Mangkunagara V | 83 |
| 3. Pementasan Wayang Orang Masa Mangkunagara V | 86 |
| 4. Wayang Orang Mangkunegaran dengan Wayang orang di keraton Yogyakarta | 88 |
| 5. Langendriyan pada masa Mangkunegara V | 89 |

| | |
|--|-----|
| 6. <i>Sejarah Lakon Langendriyan</i> | 91 |
| 7. <i>Langendriyan Mangkunegaran dengan Langendriyan di keraton Yogyakarta</i> | 92 |
| I. <i>Perkembangan Fungsi Seni Pertunjukan Masa Mangkunagara V</i> | 97 |
| BAB V: MASA MANGKUNAGARA VI (1896-1916) DAN MASA MANGKUNAGARA VII (1916 - 1944) | 102 |
| I. <i>MASA MANGKUNAGARA VI (1896-1916)</i> | 102 |
| A. <i>Riwayat Mangkunagara VI</i> | 102 |
| B. <i>Kehidupan Sosial Budaya (seni) Masa Mangkunagara VI</i> | 103 |
| II. <i>MASA MANGKUNAGARA VII (1916 - 1944)</i> | 104 |
| A. <i>Riwayat Mangkunagara VII</i> | 104 |
| B. <i>Peran Mangkunagara VII Dalam Pengembangan Kebudayaan</i> | 110 |
| C. <i>Mangkunagara VII Sebagai Seniman dan Pelindung Seni.</i> | 112 |
| 1. <i>Seni Pertunjukan Wayang Purwa</i> | 113 |
| 2. <i>Seni Sastra</i> | 114 |
| 3. <i>Seni Tari</i> | 114 |
| D. <i>Kehidupan Tari Pada Masa Mangkunagara VII</i> | 115 |
| 1. <i>Pengaruh Bentuk</i> | 115 |
| 2. <i>Perkembangan Gaya</i> | 123 |
| 3. <i>Pendidikan Tari</i> | 127 |
| 4. <i>Bentuk Pertunjukan Tari</i> | 131 |
| 5. <i>Beberapa Bentuk Tari Monumental</i> | 135 |
| BAB VI: MASA MANGKUNAGARA VIII (1944-1987) DAN MASA MANGKUNAGARA IX (1988-Sekarang) | 138 |
| I. <i>MASA MANGKUNAGARA VIII (1944-1987)</i> | 139 |
| A. <i>Riwayat Mangkunegara VIII</i> | 139 |
| B. <i>Kepemimpinan Mangkunegara VIII</i> | 139 |
| C. <i>Keberadaan Seni Pertunjukan (khususnya tari) Pada Masa Mangkunegara VIII</i> | 142 |
| 1. <i>Tari Gambyong Pareanom</i> | 142 |
| 2. <i>Wayang Wong</i> | 143 |
| 3. <i>Golek Montro</i> | 144 |
| 4. <i>Langendriyan dan Tari Handaga Bugis</i> | 144 |
| 5. <i>Tari Srimpi</i> | 145 |
| 6. <i>Gatutkaca Gandrung</i> | 145 |
| 7. <i>Tari Srimpi Mandrarini</i> | 146 |
| 8. <i>Tari Gambyong</i> | 146 |
| 9. <i>Langendriyan</i> | 147 |
| 10. <i>Fragmen Arjuna Wiwaha</i> | 148 |
| 11. <i>Sendratari Sinta Hilang</i> | 148 |
| 12. <i>Tari Bedhaya Anglir Mendhung</i> | 149 |
| 13. <i>Tari Srimpi Mandrarini</i> | 154 |
| II. <i>MASA MANGKUNEGARA IX (1988 – Sekarang)</i> | 156 |
| A. <i>Riwayat Mangkunegara IX (1988 – Sekarang)</i> | 156 |
| B. <i>Riwayat Kepemimpinan Mangkunegara IX</i> | 158 |
| C. <i>Tari Pada Masa Pemerintahan Mangkunegara IX</i> | 160 |
| 1. <i>Tari Bedhaya Anglir Mendhung</i> | 160 |

| | |
|--|---------|
| 2. <i>Tari Bedhaya Suryasumirat</i> | 161 |
| 3. <i>Tari Bedhaya Pulung</i> | 163 |
| 4. <i>Langendriyan Mangkunegaran</i> | 163 |
| 5. <i>Fragmen Wayang Bocah “Dewa Ruci”</i> | 163 |
| 6. <i>Drama Tari Mintaraga</i> | 164 |
| 7. <i>Langen Mandraswara</i> | 164 |
| 8. <i>Adeging Praja Mangkunegaran</i> | 165 |
| 9. <i>Tari yang Dipergelarkan di Luar Pura Mangkunegaran</i> | 166 |
| 10. <i>Tari Mandraretna</i> | 168 |
| 11. <i>Tari Bedhaya Diradhameta</i> | 169 |
| PENUTUP | 175 |
| DAFTAR PUSTAKA | 171 |
| GLOSARIUM | 184 |
| RIWAYAT HIDUP PENULIS | 189 |





Wahyu Santosa Prabowo, S.Kar., M.S.
Hadi Subagyo, S.Kar., M.Hum.
Soemaryatmi, S.Kar., M.Hum.
Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn.
Sejarah Tari. Cetakan 1. Surakarta. ISI 2007 xi + 238 hal; 23 cm.

SEJARAH TARI

Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunegaran

Penulis:

Wahyu Santosa Prabowo, S.Kar., M.S.
Hadi Subagyo, S.Kar., M.Hum.
Soemaryatmi, S.Kar., M.Hum.
Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn.

Editor:

Wahyu Santosa Prabowo, S.Kar., M.S.

Setting:

Setyo Nurcahyanto

Desain Cover:

Setyo Nurcahyanto

Cetakan:

I. Desember 2007

Penerbit:

ISI Surakarta dan Percetakan CV. Efek Design
Jl. Elang II No. 13 Manahan Surakarta

ISBN 979-8217-61-6

Buku ini dipilih sebagai buku teks bermutu oleh Program Penerbitan
Buku Teks Pengembangan Ilmu Budaya
ISI Surakarta Tahun 2007

KATA PENGANTAR

Buku bertajuk Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunegaran ini, merupakan upaya awal mengungkap dan membahas serta menjelaskan keberadaan tari terutama yang terbentuk, tumbuh, dan berkembang di Pura Mangkunegaran. Penulisan bersubstansi historis ini, memang dimaksudkan agar penjelasannya lebih mendalam, bermakna, bermuansa, dan komprehensif. Hal itu berkaitan dengan pemikiran bahwa, keberadaan bentuk kesenian dalam lokus budaya tertentu (termasuk tari) tak bisa dilepaskan dari latar belakang dan perkembangan serta perubahan masyarakat, sehingga merupakan refleksi sosio kultural dan zamannya.

Dalam penulisan sejarah seni, pendekatan dan pembahasan yang mengungkap berbagai dimensi yang melatar belakangi dan melekat dalam seni itu menjadi penting. Selain itu tentu saja seperti lazimnya penulisan yang bersubstansi historis, eksplanasi secara kronologis dan naratif yang mencirikan penulisan sejarah, juga menjadi pijakan dalam penulisan buku ini.

Secara kronologis, kandungan isi buku ini diawali Bab I yang memaparkan penjelasan dan pembahasan tentang konsep-konsep tari gaya Mangkunegaran, terkait juga dengan pemikiran, pandangan, dan kearifan budaya Jawa secara utuh, yang diacu dan diikuti oleh pendiri Pura Mangkunegaran yaitu K.G.P.A.A Mangkunagara I.

Bab II berisi paparan penjelasan dan pembahasan tentang K.G.P.A.A Mangkunagara I meliputi latar belakang kehidupan, perjuangan, sepak terjangnya dalam peperangan yang dilakukan selama 16 tahun, pemikiran dan pandangnya, aktifitasnya dalam kesenian yang berdimensi tasawuf, serta ide kreatifnya menciptakan tiga tari bedhaya sebagai monumen perjuangan. Mengenai K.G.P.A.A Mangkunagara II dan III tidak dibahas secara rinci, mengingat sumber data tentang aktifitas tari pada masa itu sangat sedikit, karena diperkirakan masa ini masih melestarikan keberadaan tari pada masa K.G.P.A.A, Mangkunagara I.

Di dalam Bab III, eksplanasinya difokuskan pada peran K.G.P.A.A. Mangkunagara IV dalam peningkatan perekonomian dan kesejahteraan rakyat, dengan mengembangkan usaha perkebunan dan perhotelan. Dalam bidang kesenian, upaya pelestarian dan pengembangan serta penciptaan genre baru juga dipaparkan, termasuk keberadaan tari *wireng*, wayang orang, dan *Langendriyan*. Disamping itu pengembangan wayang kulit (dari segi bentuk maupun kecanggihan *tatah sungging*), penulisan beberapa karya sastra dan karawitan vokal (*gendhing sekar*) karya Mangkunegara IV yang terkait dengan sistem pendidikan moral dan budi pekerti melalui sarana perpustakaan, juga dibahas pula dalam bab ini.

KATA PENGANTAR

Buku bertajuk “Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunegaran” ini, merupakan upaya awal mengungkap dan membahas serta menjelaskan keberadaan tari terutama yang terbentuk, tumbuh, dan berkembang di Pura Mangkunegaran. Penulisan bersubstansi historis ini, memang dimaksudkan agar penjelasannya lebih mendalam, bermakna, bernuansa, dan komprehensif. Hal itu berkaitan dengan pemikiran bahwa, keberadaan bentuk kesenian dalam lokus budaya tertentu (termasuk tari) tak bisa dilepaskan dari latar belakang dan perkembangan serta perubahan masyarakat, sehingga merupakan refleksi sosio kultural dan zamannya.

Dalam penulisan sejarah seni, pendekatan dan pembahasan yang mengungkap berbagai dimensi yang melatar belakangi dan melekat dalam seni itu menjadi penting. Selain itu tentu saja seperti lazimnya penulisan yang bersubstansi historis, eksplanasi secara kronologis dan naratif yang mencirikan penulisan sejarah, juga menjadi pijakan dalam penulisan buku ini.

Secara kronologis, kandungan isi buku ini diawali Bab I yang memaparkan penjelasan dan pembahasan tentang konsep-konsep tari gaya Mangkunegaran, terkait juga dengan pemikiran, pandangan, dan kearifan budaya Jawa secara utuh, yang diacu dan diikuti oleh pendiri Pura Mangkunegaran yaitu K.G.P.A.A Mangkunagara I.

Bab II berisi paparan penjelasan dan pembahasan tentang K.G.P.A.A Mangkunagara I meliputi latar belakang kehidupan, perjuangan, sepak terjangnya dalam peperangan yang dilakukan selama 16 tahun, pemikiran dan pandangannya, aktivitasnya dalam berkesenian yang berdimensi tasawuf, serta ide kreatifnya menciptakan tiga tari bedhaya sebagai monumen perjuangan. Mengenai K.G.P.A.A Mangkunagara II dan III tidak dibahas secara rinci, mengingat sumber data tentang aktifitas tari pada masa itu sangat sedikit, karena diperkirakan masa ini masih melestarikan keberadaan tari pada masa K.G.P.A.A, Mangkunagara I.

Di dalam Bab III, eksplanasinya difokuskan pada peran K.G.P.A.A. Mangkunagara IV dalam peningkatan perekonomian dan kesejahteraan rakyat, dengan mengembangkan usaha perkebunan dan perhotelan. Dalam bidang kesenian, upaya pelestarian dan pengembangan serta penciptaan *genre* baru juga dipaparkan, termasuk keberadaan tari wireng, wayang orang, dan Langendriyan. Disamping itu pengembangan wayang kulit (dari segi bentuk maupun kecanggihan tatah sungging), penulisan beberapa karya sastra dan karawitan vokal (*gendhing sekar*) karya Mangkunegara IV yang terkait dengan sistem pendidikan moral dan budi pekerti melalui sarana perpustakaan, juga dibahas pula dalam bab ini.

Bab IV pembahasannya difokuskan pada informasi munculnya repertoar tari wireng baru dan aktivitas pertunjukannya. Tentang karya-karya wayang orang dan langendriyan yang dipergelarkan pada masa itu, pembaharuan dan pengembangan busana tari dengan berbagai asesoris yang gemerlapan, beberapa penulisan sinopsis dan skenario dalam pertunjukan juga diuraikan dalam bab ini.

Bab V Pada bab ini akan dibahas tentang pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunagara VI, dimana ia harus memperbaiki dan menyehatkan kondisi keuangan negara yang mengalami kesulitan, dan berhasil memulihkan bahkan menjadikan Mangkunegaran sebaga praja yang terkaya di Hindia Belanda. Karena minimnya informasi yang ditemukan, maka berkait dengan sosial budaya (kesenian) dan pertunjukan tari khususnya akan disinggung sedikit. Selain itu dibahas pula peran K.G.P.A.A. Mangkunagara VII baik dalam pembangunan, pendidikan dan pengembangan kebudayaan. Peran dan aktifitasnya sebagai seniman dan pelindung seni melakukan berbagai inovasi diantaranya pengembangan dan pembentukan tari

gaya Mangkunegaran, penciptaan repertoar-repertoar baru, tata busana, serta pengembangan lakon langendriyan dalam tujuh episode.

Bab VI dalam buku ini membahas keberadaan tari pada masa K.G.P.A.A. Mangkunagara VIII dan K.G.P.A.A. Mangkunagara IX. Pembahasan difokuskan pada pagelaran-pagelaran tari yang dilaksanakan di dalam maupun di luar Pura Mangkunegaran sebagai upaya pelestarian dan pengembangan, seperti penciptaan-penciptaan karya tari baru. Dipaparkan pula karya-karya tari hasil rekonstruksi (penggalan) yang berhasil dilakukan pada masa-masa itu.

Pembahasan dan penjelasan tentang tari di Pura Mangkunegaran dalam buku ini, tentu masih banyak hal yang belum terungkap secara mendalam, dikarenakan sangat bergantung pada sumber-sumber sejarah yang ditemukan, serta ketajaman analisis interpretatif dari para penulisnya. Berkaitan dengan itu, kritik dan saran dari berbagai pihak sangat diharapkan, untuk penyempurnaan buku ini dalam terbitan berikutnya.

Sumber-sumber yang digunakan dalam penulisan buku ini, selain beberapa naskah-naskah lama yang tersimpan dalam perpustakaan Reksa Pustaka Mangkunegaran, juga beberapa hasil penelitian yang berupa tesis maupun disertasi, brosur-brosur pertunjukan, artikel-artikel dalam jurnal maupun surat kabar dan foto-foto pertunjukan tari. Pada kesempatan ini, para penulis menyampaikan terimakasih sebesar-besarnya kepada Theresia Suharti yang telah mengizinkan hasil penelitiannya yang berjudul....digunakan sebagai salah satu sumber penulisan. Terimakasih diucapkan juga kepada W.E. Soetomo Siswokartono, yang telah menulis buku *Sri Mangkunagara IV Sebagai Penguasa dan Pujangga (1853-1881)* juga sebagai salah satu sumber penulisan buku ini. Hasil penelitian Wahyu Santosa Prabowo, yang berjudul "*Bedhaya Anglirmendhung, Monumen Perjuangan Mangkunagara I (1757-1988)*", serta buku *Langendriyan Mangkunegaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya* (2006). Tulisan Sri Rochana Widyastutiningrum, juga merupakan sumber yang digunakan dalam penulisan buku ini. Ucapan terimakasih disampaikan pula kepada GPH. Herwasto Kusumo yang telah bersedia sebagai nara sumber dan memberikan ijin mereproduksi foto-foto lama untuk melengkapi buku ini. Terimakasih dihatirkan pula kepada Reksa Pustaka Mangkunegaran yang telah mengizinkan para penulis membaca dan mengkopi berbagai naskah lama, untuk kepentingan penulisan buku ini.

Ucapan terimakasih juga disampaikan kepada ISI Surakarta yang telah mencanangkan program Pengembangan Ilmu-Ilmu Budaya, dan memberi peluang kepada para penulis sehingga memungkinkan terbitnya buku ini.

Penulisan buku tentang Sejarah Tari memang masih sangat langka, upaya awal ini tentu diharapkan bisa menjadi pacu penulisan-penulisan buku sejenis, maupun sebagai referensi di dalam penulisan tentang tari dilingkungan Pura Mangkunegaran, maupun sebagai referensi di dalam penulisan tentang tari dilingkungan Pura Mangkunegaran, dengan harapan bisa memberikan sumbangan dan manfaat bagi pemahaman kesejarahan tari khususnya, dan bagi perkembangan tari Jawa pada umumnya.

Para Penulis

Judul Buku:

Jejak Langkah Tari di Pura Mangkunagaran

Penyusun:

Wahyu Santosa Prabowo, S.Kar., M.S.

Hadi Subagyo, S.Kar., M.Hum.

Soemaryatmi, S.Kar., M.Hum.

Katarina Indah Sulastuti, S.Sn., M.Sn.

Editor:

Wahyu Santosa Prabowo, S.Kar., M.S.

PENDAHULUAN

Kehidupan tari tradisi Jawa telah melalui proses yang panjang dari waktu ke waktu sejalan dengan perubahan pelaku tari tradisi itu sendiri dan sesuai dengan nilai yang berlaku pada zamannya. Bertolak dari pemikiran ini, karya tari tradisi pada dasarnya tidak baru sama sekali, dalam arti selalu ada hubungan dengan hasil karya tari masa lampau. Hal ini berarti selalu ada kesinambungan dengan masa lampau, baik itu yang berupa konsep maupun wujudnya.

Tari tradisi Jawa yang kita kenal sekarang, pada garis besarnya terdiri atas tari tradisi Surakarta dan tari tradisi Yogyakarta. Menurut tradisi-tradisi sastra yang menyertainya, asal-usul penciptaannya selalu dikembalikan kepada raja-raja yang berkuasa saat itu, seperti Panembahan Senapati, Sultan Agung, Hamengkubuwana, Pakubuwana, dan Mangkunagara. Hal ini sangat erat hubungannya dengan cita-pikiran tentang kedudukan raja yang dipercayai bersifat dewa, yang berkuasa di negara kosmis¹.

Semua hasil karya seni, penciptaannya selalu dikembalikan kepada raja, karena raja adalah pusat kekuasaan, raja adalah di atas segalanya. Raja-raja yang telah disebut di atas ini, sebagai tokoh-tokoh besar dalam dinasti Mataram Baru dan keturunan dinasti Mataram Baru, dianggap pencipta dari tari-tari Jawa yang kita kenal sekarang. Hal ini menunjukkan bahwa tradisi Jawa menganggap zaman Mataram Baru yang berlangsung hingga sekarang ini merupakan satu kebulatan kosmos yang lepas dari masa-masa sebelumnya. Permasalahan ini kalau ditelusuri lebih jauh kemungkinan sekali kenyataan sejarahnya tidak demikian. Banyak data yang memberi petunjuk bahwa pada masa Jawa Kuna² sudah ada kegiatan tari, dan ini berarti pada masa itu orang sudah mengenal adanya tari. Data ini berupa data sastra baik prosa maupun puisi, termasuk prasasti dan data seni rupa yang berupa relief batu pada candi-candi. Dari data sastra dapat diketahui hal-hal sebagai berikut: sifat gerak, kesan yang ditimbulkan, kualitas penari, suasana pertunjukan, fungsi pertunjukan, bahkan imbalan yang diberikan kepada penari, musik tari, tata busana dan rias, dan seterusnya.

Dari data relief dapat diketahui hal-hal sebagai berikut: sikap-sikap/ pose-pose gerak yang merupakan penggalan-penggalan proses gerak, tata busana, instrumen musik yang digunakan, peralatan tari yang digunakan, dan rakitan pertunjukan tari.³ Beberapa data sastra itu sebagai contoh misalnya:

- 1) Prasasti tembaga Keboan Pasar, tahun Caka 795 (867 Masehi). Piagam peresmian desa swatantra Waharu oleh Sang Hadyan Kulup Tiru ini, terdapat kata-kata yang menyebut penari-penari menghias diri dengan bunga dan mewarnai wajahnya.
- 2) Prasasti tembaga Panaraga, tahun Caka 823 (901 Masehi). Piagam peresmian pemberian tanah oleh Dyah Balitung alias Raka Watukura kepada pertapaan

¹Robert von Heine-Geldern. 1982. *Konsepsi tentang Negara dan kedudukan Raja di Asia Tenggara*. Terj. Deliar Noer Jakarta: Rajawali, p. 16.

²Masa Jawa Kuna disini adalah masa dipakainya bahasa Jawa Kuna sebagai bahasa resmi, atau lebih tepatnya sebagai bahasa utama untuk mengantar pemikiran. Masa itu adalah juga masa di mana tulisan Jawa Kuna dipakai dan dikembangkan. Dokumen tertua yang menggunakan bahasa Jawa Kuna adalah prasasti Sukabumi dari tahun 804 Masehi (periksa P.J. Zoetmulder. 1974. *Kalangwan: A Survey of Old Javanese Literature*. The Hague: Martinus Nijhoff

³Edy Sedyawati. 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan, p. 162.

Dewasabha ini, terdapat keterangan adanya tari berkeliling oleh laki-laki dan perempuan.⁴

- 3) Prasasti tembaga Jawa Tengah tahun Caka 829 (907 Masehi.), yang juga disebut prasasti Balitung zaman Mataram Kuna. Piagam peresmian desa swatantra Sangsang oleh Raja Balitung ini menyebut adanya upacara, tari-tarian, dan tontonan., di antaranya: .. *Si Nalu macarita bhima kumara mangigal Kicaka si Jaluk macarita Ramayana mamirus mabanol si Mukmuk si Galigi mawayang buat hyang macarita bhima ya Kumara....*⁵

(... si Nalu bercerita Bhima Kumara [dan] menari sebagai Kicaka, si Jaluk bercerita Ramayana, si Mukmuk berakting dan melawak, si Galigi mempergelarkan wayang untuk dewa-dewa [Tuhan] dengan menceriterakan kisah Bhima Kumara). Prasasti- prasasti lain yang menyatakan adanya tari dalam rangka penetapan *sima*, di antaranya:

OJO XXIII : “..... maskar, masiwo, mangige, mangigal ikanang rama kabaih molih patikuliling(hal .30); *Kembang Arum*: “.... samangkana inigellaken hana mapadahi maregang” (bal. 44); *OJO XXXV* :” memen rakryan mangigal “(hal. 57); *OJO LII*: “..... iniglakan, malungguh sira muwah hal 113); *OJO C I V* : “ mamangan, manginum, majnu, maskar, mangigal, malapalapan....(hal.235).

Istilah yang banyak dipakai untuk tari dalam data sastra adalah *igal* dan *igel*, dengan kata-kata turunnya seperti *mangigel*, *mangigal*, *inigelaken*, *iniglakan*. Sebutan *igel* untuk tari juga didapat dalam hasil karya sastra Jawa Kuna, misalnya dalam *Ramayana* VI 128, VIII 28; *Sumanasantaka* : III 2, CXIII. 5, CXXX 1; *Bharatayuddha* L. 9; *Bhoma kawya* XXXIX 30, LXX. 1; *Parthayajna* VIII. 9, XXIV. 8; *Negara Krtagama* LXVI. 4.⁶

Istilah lain yang menunjuk tari atau menari dalam data sastra ialah *baksa*, *abaksa*,⁷ *babaksan*, *abaksan*, *baksan*. Dalam *Wangbang Wideya* 399 a misalnya, *Tumandang sang angigel babaksaran (babaksan) bangkit, anut wiramaning gendhing*; juga dalam *Aji Dharma* 33 b disebutkan: *angaturaken tadahan tinut ing gendhng-gendhing tatabuhan sakamarga babaksan*; pada 2. ,disebutkan: *reke buruh kembang ababaksan den wangsiti dening wawadon wadha wadawa*.

Data seni rupa misalnya, dapat dilihat pada relief-relief Candi Prambanan dan Candi Borobudur, juga pada relief candi yang lain.⁸ Petunjuk-petunjuk tadi memberikan gambaran bahwa suatu bentuk seni, terutama yang tidak dapat digolongkan sebagai primitif, pada umumnya tidak hadir semata-mata sebagai cetusan penemuan baru yang tiba-tiba ada, melainkan kalau dilihat dalam rentangan waktu yang panjang akan ternyata bahwa hal-hal baru senantiasa bertolak dari yang sudah ada sebelumnya. Sifat-sifat

⁴ Padmospuspito. "Selintas Perbandingan antara Wayang Kulit Bali dan Jawa, " dalam *Pewarta Seni* no. 3 Th. I, 1978.

⁵ Ibid. Soedarsono. 1984. *Wayang Wong: The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, p. 2-3.

⁶ Edi Sedyawati. 1981, op. cit. p. 162 dan 193, dikutip dari J.L.A. Brandes - N.J. Krom. *Oud-Javaansche Oorkonden. Verhandeligen van het Bataviaasch Genootschap van Kunsten en Wetenschappen. Deel LX, Albrecht & Co- Batavia/Martinus Nijhoff - 's Hage (0J0)*

⁷ *Baksa* , *abaksa*, *baksan* (Jawa baru *beksan*?) juga berarti mempertunjukkan satu kemahiran, seperti termuat dalam *Arisraya* 26- 4 : *Len mungwing syandana mwang gaya kuda ya manumpak padabaksa baksan* (periksa PJ . Zoetmulder. *Old Javanese-English Dictionary* I. p. 192).

⁸ Edi Sedyawati. 1981. op. cit. p. 166-175.

ataupun teknik-teknik yang lama dapat diteruskan atau dilawan (berarti dengan mengadakan perubahan-perubahan), tetapi tetap merupakan awal bertolak. Pada kenyataannya, kehidupan tari tradisi Jawa yang kita rasakan subur ini memang tidak akan lepas sama sekali dengan akarnya, yaitu tari tradisi masa lampau. Dengan kata lain, tari tradisi Jawa yang ada sekarang merupakan kelanjutan dari tradisi masa lampau. Setiap generasi menerima warisan dan mengolahnya, hingga terjadi wujud-wujud baru yang merupakan sumbangan bagi perbendaharaan tari pada zamannya. Berkaitan dengan ini, kiranya menarik sekali pernyataan Maurice Duverger (1981), yang mengemukakan bahwa tidak ada generasi yang puas dengan mewariskan pusaka (dalam hal ini seni) yang diterimanya dari masa lalu, ia berusaha membuat sumbangannya sendiri⁹.

Seniman-seniman tari tradisi masa lalu yang mewariskan tari tradisi kepada generasi penerusnya secara sadar mempunyai konsep-konsep, pemikiran, pandangan tertentu yang ada keterkaitan dengan sosio kultural zamannya, ada ikatan dengan pandangan dunia pada zamannya.¹⁰

Dari uraian-uraian yang telah diutarakan ini, ada gambaran yang jelas, yaitu bahwa pengkajian atau pembahasan suatu tari tradisi tidak bisa dilepaskan dari pengkajian mengenai konsep, pemikiran, pandangan yang mendasarinya, baik berupa gagasan yang menunjuk hakikat tari maupun yang berkaitan dengan wujud tari, seperti semacam aturan-aturan tertentu. Demikian pula halnya dengan pembahasan Tari Gaya Mangkunagaran yang merupakan sasaran penulisan.

Suatu fenomena yang menarik untuk mengungkap kesejarahan Tari Gaya Mangkunagaran, karena Gaya tari ini hadir terkait erat dengan berbagai pandangan, pikiran, konsep, sikap, serta integritas profesional, dan perjalanan peperangan Mangkunagara I selama 16 tahun. Banyak karya tari yang hadir difungsikan sebagai monumen Perjuangan, seperti Tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang merupakan suatu monumen Palagan Kasatrian Ponorogo, yaitu mengungkapkan peperangan RM. Said dengan Pangeran Mangkubumi di Dukuh Kasatrian Ponorogo pada tahun 1678 Jawa atau tahun 1752 Masehi.¹¹

Dengan demikian, keberadaannya di Pura Mangkunagaran tak bisa lepas dari latar belakang peperangan dan peperangan itu sendiri, yang juga merupakan sasaran pengamatan. Pengungkapan pemahaman dan pengkajian Tari Gaya Mangkunagaran dari segi sejarah dan seni, juga menjadi sasaran pengamatan. Berbagai sasaran pengamatan ini tentu saja dengan tujuan untuk menjelaskan permasalahan-permasalahan Sekitar Perjalanan Panjang Tari Gaya Mangkunagaran. Tulisan ini mempunyai arti penting, karena studi tentang sejarah seni pertunjukan khususnya sejarah tari dalam arti sejarah analitis masih dirasakan langka.

Beberapa tulisan tentang sejarah tari yang telah dilakukan pada umumnya masih terbatas pada informasi naratif, sehingga masih dirasakan kurang mempunyai kedalaman dan kurang komprehensif. Tulisan ini berusaha menjalin berbagai dimensi yang dicoba didekati dengan meminjam kerangka analitis yang disusun dari pemikiran ilmu-ilmu sosial, selain dari pemikiran sejarah sendiri.

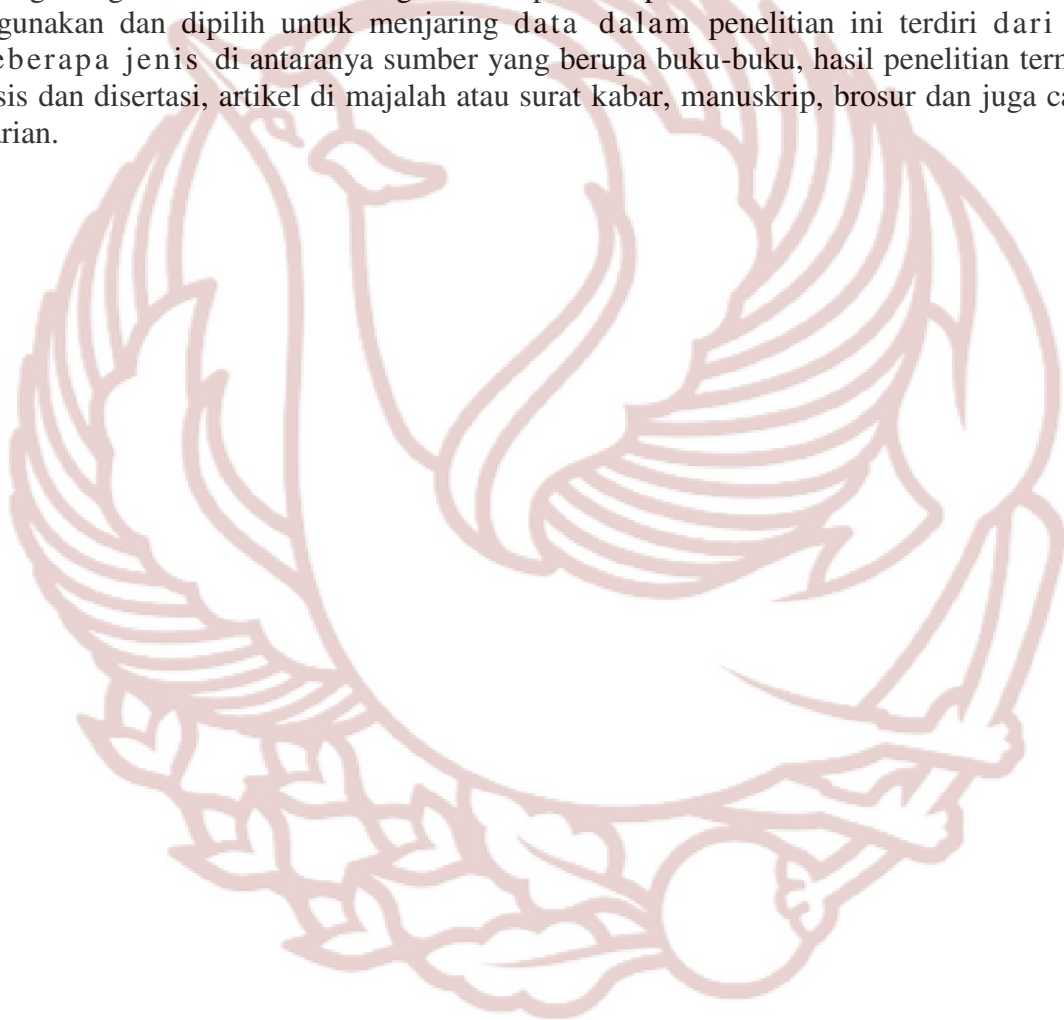
⁹ Maurice Duverger. 1981. *Sosologi Politik*. Terj. Daniel Dhakidae. Jakarta: Rajawali, p. 356.10,

¹⁰ Sartono Kartodirdjo .1986. *Ungkapan-Ungkapan Filsafat Barat dan Timur, Penjelasan berdasarkan Kesadaran Sejarah*. Jakarta: Gramedia, bag. Pengantar.

¹¹ Monumen palagan yang lain ialah palagan Sitakepyak Rembang dan palagan Istana Yogyakarta, yang masing-masing diwujudkan dalam tari Bedhaya Diradhameta dan tari Bedhaya Sukapratama (periksa: Pangeran Sambernyawa, Pahlawan Kemerdekaan Nasional, Brosur Mangkunagaran, 17 Agustus 1988).

Banyak aspek yang mesti harus ditelaah di dalam studi sejarah, sehingga pengamatan dari satu sisi belum bisa mengungkap secara lengkap dan tuntas. Untuk mendapatkan hasil realitas sejarah tari yang berdimensi ganda, diupayakan pembahasan dari berbagai segi dengan menggunakan pendekatan ilmu-ilmu sosial.

Pengungkapan latar belakang dan pencarian faktor-faktor penyebab serta proses perjalanan Tari Gaya Mangkunagaran, dalam penulisan yang bersubstansi sejarah ini, juga digunakan pendekatan historis, dengan harapan dapat menerangkan secara jelas latar belakang, hubungan kausalitas dari beberapa aspek yang berkaitan, serta perubahan-perubahan yang terjadi. Pentingnya pendekatan historis terutama dalam mengungkap segi-segi prosedural dari peristiwa sejarah. Dengan tetap menempatkan disiplin sejarah dalam kedudukannya, pembentukan dan perkembangan yang merupakan jejak langkah Tari Gaya Mangkunagaran secara kronologis diharapkan dapat diuraikan. Sumber-sumber yang digunakan dan dipilih untuk menjaring data dalam penelitian ini terdiri dari beberapa jenis di antaranya sumber yang berupa buku-buku, hasil penelitian termasuk tesis dan disertasi, artikel di majalah atau surat kabar, manuskrip, brosur dan juga catatan harian.



BAB I

PEMIKIRAN DAN KONSEP TARI GAYA MANGKUNAGARAN

Sebelum membahas secara historis Tari Gaya Mangkunagaran secara lebih luas dan mendalam, perlu dipaparkan berbagai pemikiran dan konsep-konsep yang mendasari terbentuknya Tari Gaya Mangkunagaran itu, yang secara jelas merupakan refleksi sosio kultural dan zamannya. Selain itu, oleh karena pada masa itu Pura Mangkunagaran berada dalam wilayah budaya Jawa secara utuh, dan mengingat bahwa K.G.P.A.A. Mangkunagara I sebagai keturunan Dinasti Mataram, maka berbagai wasiat yang diamanatkan kepada semua keturunan dinasti Mataram (mencakup berbagai persoalan budaya Jawa), juga dilakukan oleh pendiri Pura Mangkunagaran.

Pemikiran dan pandangan K.G.P.A.A Mangkunagara I yang mendudukkan peran wanita yang setara dengan pria baik dalam masa-masa perang maupun pada masa pemerintahannya, serta perkawinannya dengan puteri P. Mangkubumi (Kanjeng Ratu Bandara) juga berpengaruh pada pembentukan gaya tari itu.

Seperti telah dipaparkan sebelumnya, bahwa awal penciptaan tari di Pura Mangkunagaran adalah tiga karya monumental yang merupakan monumen perjuangan atau peperangan Mangkunagara I selama 16 tahun, Ketiga tari itu adalah *Bedhaya Anglirmendhung*, *Bedhaya Diradhameta*, dan *Bedhaya Sukapratama*. Dengan demikian pemahaman dan paparan secara historis dalam tari bedhaya perlu diungkap, sebagai awalan dari penulisan Tari Gaya Mangkunagaran secara utuh.

Seniman-seniman tari pada masa lalu (termasuk K.G.P.A.A Mangkunagara I dan juga para penerusnya), yang mewariskan tari kepada generasi selanjutnya, secara sadar tidak hanya sekedar menekankan pada persoalan teknik semata, namun dibalik itu mereka juga menggunakan berbagai pemikiran dan konsep tertentu yang berkaitan dengan nilai-nilai sosio-kultural zamannya, atau dengan pandangan dunia pada zamannya (Kartodirdjo 1986: bag pengantar). Pemikiran dan konsep tari yang bersumber dari keraton (termasuk di Pura Mangkunagaran) tidak hanya sekedar membicarakan masalah estetis semata, tetapi mencakup permasalahan semua aspek kehidupan manusia. Dengan kata lain, estetika tari keraton mencakup teba (wilayah, cakupan keluasan permasalahan) hidup dan kehidupan manusia yang lebih luas. Kehadiran tari yang berpusat di keraton bagi seniman-seniman tari masa itu, dan bagi masyarakat yang lebih luas dirasakan membawa makna yang sangat dalam bagi kehidupan manusia. Gerak perjalanannya mempunyai arti yang besar dalam memberi warna aspirasi dan pandangan manusia terhadap berbagai persoalan hidup dan kehidupan manusia yang berkaitan dengan Tuhan, masyarakat, dan lingkungan hidup yang sarat dengan berbagai ihwal permasalahan. Sampai saat ini, telah banyak pengkajian atau pembahasan tari yang membicarakan kekayaan vokabuler gerak Tari Gaya Surakarta (baik dari Kraton Kasunanan maupun Pura Mangkunagaran) sebagai sumber garap karya-karya baru, namun masih sangat sedikit yang mengungkap pemikiran dan konsep estetika tari Jawa (gaya Surakarta).

Pemaparan dalam tulisan ini berupaya mengungkap berbagai konsep Tari Gaya Surakarta yang bersumber dari keraton (juga diikuti Pura Mangkunagaran yang juga dalam wilayah Budaya Jawa secara utuh), melalui pembahasan keberadaan tari *bedhaya* dengan berbagai pemikiran dan konsep yang mendasari serta melekat pada tari *bedhaya* itu.

Hal ini mengingat awal penciptaan Tari Gaya Mangkunagaran, secara jelas diawali tiga karya tari monumental yang secara kewujudan adalah tari *Bedhaya*, yaitu *Anglirmendhung*, *Diradhameta* dan *Sukapratama*. Secara jelas pula ketiganya merupakan monumen perjuangan, sebagai bentuk tanda peringatan “tiga perang menentukan”, yang

dilakukan oleh pendiri Pura Mangkunagaran hingga pencapaian hak otonomi, sekaligus untuk meneguhkan pendiri Pura dan Pura Mangkunagaran sebagai salah satu trah Mataram.

A. Sifat Teosentris Dan Kosmosentris

Ulasan ini didasarkan atas pemikiran bahwa pembahasan mengenai tari tradisi keraton (gaya Surakarta termasuk gaya Mangkunagaran) tidak bisa lepas dari pembahasan pemikiran dan konsep yang mendasarinya secara utuh, baik yang menunjuk hakikat tari maupun kewujudan serta fungsinya dalam kehidupan manusia.

Upaya pemahaman masalah ini, penulis mencoba menempatkan tradisi keraton dalam kerangka sejarahnya sendiri dengan mencoba memisahkan prasangka-prasangka subyektif yang berasal dari waktu hidup penulis sekarang. Disadari pula bahwa setiap periode mempunyai jiwanya sendiri, yang berbeda dari jiwa waktu yang lalu maupun waktu yang akan datang. Demikian pula halnya dengan pemikiran dan konsep tari tradisi keraton, tentu mempunyai jiwa sesuai dengan zaman ketika ia diciptakan. Pendekatan yang disebut *historical mindedness* ini, menurut Gottschalk menyangkut problem sikap mengerti dan yakin dalam rangka yang bersifat kontemporer. Selanjutnya pengertian *historical mindedness* dapat pula berarti mengukur dan menentukan tempat sikap manusia dalam rangka adat-istiadat rakyat, konvensi-konvensi dan standar, dengan singkat menempatkan orang dalam kerangka sejarahnya sendiri. Dalam hal ini ia juga menyebutkan empati dan intuisi untuk mengerti orang lain yang hidup dalam waktu yang lain (seperti dikutip dan dibahas oleh Kartodirdjo 1982:66).

Sifat teosentris dan kosmosentris di dalam tari tradisi keraton tampaknya melekat sejak zaman prasejarah, di mana manusia masih terkungkung dengan kekuatan-kekuatan supranatural yang berada di luar dirinya. Ketidakberdayaan manusia, membuat keberadaannya sangat bergantung pada kekuatan supranatural itu. Hal ini ditandai dengan berbagai kegiatan tari untuk upacara pemujaan kepada sesuatu yang tidak tampak, dewa-dewa alam raya, penguasa jagad, penguasa lautan, dewi padi, *kang mbaureksa*, roh nenek moyang, (atau apa saja yang dianggap sebagai Tuhan). Pada hakikatnya sifat teosentris ini menunjuk hubungan antara manusia dengan yang gaib. Pada masa itu, tari dilakukan bukan sebagai pertunjukan atau hiburan, melainkan merupakan ritus yang sifatnya religio-magis untuk menanggapi, mempengaruhi keadaan alam, dan untuk menguasainya. Dengan demikian manusia dekat dan akrab dengan alam, bahkan menyatu dengan alam, hal ini berarti keberadaan tari dalam upacara-upacara itu kosmosentris sifatnya. Semua manusia tidak ada yang diam menonton, mereka semua terlibat dengan berbagai cara. Itu adalah cara hidup. Sebagai contoh mereka menari dengan meniru gerak mendekati dan membunuh sasaran buru agar mendapat kekuatan magis (magi simpatetis) dalam perburuannya. Mereka menari dengan meniru gerak tempur dan mengalahkan musuh, atau penari bergerak dengan pola yang melambangkan kesuburan tanah, hujan yang turun, matahari yang menyengat dan masih banyak lagi. Tari pada masa itu juga merupakan upacara mohon kasih dan tunduk kepada tenaga dan peristiwa alam, seperti doa dengan kata agar mendapatkan kekuatan magi (magi proteksi) untuk melindungi masyarakatnya. Demikianlah, tari pada masa ini adalah suatu bagian kehidupan, nyata dan berfungsi dalam kehidupan manusia : kelahiran, akil balig, perkawinan, sakit, kematian, penguburan, bahkan juga setelah penguburan, disertai oleh ritus dengan tari sebagai bagian integralnya, dalam magi dan religi.

Hadirnya pengaruh India (Hindu, Budha) dan Islam pada seni tradisi keraton (termasuk tari), yang juga banyak diwarnai pemikiran dan konsep keagamaan semakin menampakkan sifat teosentris ini.

Pandangan teosentris yang merupakan perpaduan dari *local genius*, pengaruh agama Hindu, Budha dan Islam (yang kemudian menjadi budaya kejawaan ini) di istana-istana Jawa banyak tampak dalam pemikiran dan konsep keseniannya (termasuk tari). Untuk mengungkap pemikiran dan konsep ini, tidak bisa lepas dari hakikat yang ada padanya, yaitu estetika. Berbicara estetika dalam seni keraton, berarti harus mengungkap kembali estetika India (Hindu Budha) dan Islam yang masuk ke Jawa dan mempengaruhinya. Dilihat dari aspek budayanya, estetika India selalu dilandasi pemikiran-pemikiran, terutama pemikiran keagamaan. Estetika India tidak hanya terkait dengan masalah keindahan, tetapi juga erat kaitannya dengan religi. Berbagai aspek seni India masuk ke Jawa sebagai suatu bagian dari sistem keagamaan dengan membawa pandangan dunia agamanya, yang mencakup asal dan tujuan hidup manusia (*sangkan paraning dumadi*).

Satu hal yang perlu disampaikan di sini ialah suatu bukti bahwa estetika India tidak terlepas dari permasalahan-permasalahan keagamaan, ialah pandangan seorang filsuf Kashmir yang bernama Bhatta Nayaka (sekitar pertengahan abad X). Menurut Nayaka, pengalaman estetik atau persepsi itu adalah semacam revelasi, semacam pewahyuan yang mempunyai kekuatan khusus, sehingga lapisan kebekuan mental yang menyelimuti kesadaran manusia tersingkirkan, dan manusia dapat melihat suatu kehadiran dan penggambaran secara umum. Rasa-pengalaman estetik-diketahui melalui kekuatan pewahyuan, bukan suatu persepsi dengan akal budi, melainkan pengalaman yang penuh kebahagiaan. Hasil yang diperoleh dikelompokkan dengan kesadaran yang luas hingga pencapaian penerangan (pencerahan). Perembesan kesadaran ini termasuk ke dalam Brahman yang tertinggi. Di sini jelas bahwa Nayaka menggabungkan norma-norma estetik dengan pengalaman religius. Selanjutnya ia menyatakan bahwa bagaimanapun perbedaan antara pengalaman religius dan pengalaman estetik ini merupakan dua mata air dari sumber yang sama (*Encyclopedia of World Art 1969:20*).

Estetika India ini tentunya juga tidak akan lepas begitu saja dari filsafat India yang mempunyai sistem *darcana*, yang berarti pemandangan atau cermin (dianggap sebagai cermin, patut ditiru). Hakikat dari ajaran-ajaran Hindu yang sangat mempengaruhi keseniannya, tampak dengan adanya usaha untuk selalu mengkaitkannya dengan sesuatu yang lebih tinggi (*Brahman*), dan selalu memasalahkan manusia dalam kehidupannya (baik secara individu maupun sebagai anggota masyarakat dan sebagai makhluk Tuhan).

Seperti halnya estetika India, estetika Islam juga tidak terbatas pada hal-hal yang bersifat indah, tetapi lebih dari itu, yaitu selalu ada tujuan yang melebihinya, selalu dikaitkan atau berhubungan erat dengan masalah ketuhanan. Dengan kata lain, estetika Islam pada hakikatnya ialah permasalahan tentang Tuhan. Seperti diungkapkan oleh Iqbal.

Memang terdapat berbagai tingkat keindahan, tetapi keindahan terakhir menjadi sumber segala tingkatan keindahan itu. Segala keindahan yang bersifat relatif itu dapat berubah dan menghilang, tetapi keindahan Tuhan abadi. Setiap benda yang memiliki keindahan menjadi demikian, karena benda itu ikut dalam keindahan Tuhan, karena keindahan Tuhan menunjukkan diri di dalamnya. Alam menjadi indah karena ia ikut mengambil bagian di dalam keindahan Abadi yang Tunggal. Penglihatan pada setiap sesuatu yang indah, mengingatkan kita pada keindahan abadi dan hal ini bagi kaum sufi dipandang sebagai pesona, emosi, kegembiraan, yang dengannya kita sambut setiap memandang keindahan. Keindahan Abadi menunjukkan dirinya secara tiba-tiba sebagai suatu visi yang menakjubkan kepada siapa pun yang mencintai Dia dan menerima-Nya dengan keberanian dan pengertian, dan tetap berteguh hingga akhir (Sharif 1984:8:3-84).

Tentang keindahan, Al-Ghazali juga mengatakan bahwa segala sesuatu yang indah itu dicintai, karena keindahan itu memberi kesenangan; keindahan itu seiring dengan kesempurnaan. Manusia menginginkan apa yang ada di sekelilingnya adalah hal-hal yang

sempurna, yang dapat juga memberi petunjuk kepada kita tentang benda-benda indah di sekelilingnya. Cinta pada keindahan itu tidak berasal dari cinta pada dirinya sendiri, melainkan berasal dari keindahan itu sendiri (Abdul Jabbar 1988:23-24).

Dari uraian-uraian ini bisa dikatakan bahwa estetika India dan estetika Islam pada hakikatnya mempunyai pandangan yang sama, yaitu tidak hanya membicarakan masalah keindahan, tetapi (dan yang lebih penting) juga fungsinya yang banyak mendukung kehidupan keagamaan dan masalah ketuhanan. Karya-karya seni yang dihasilkan akan mencerminkan juga pandangan-pandangan yang melatarbelakanginya. Dengan demikian, dalam membicarakan Tari Gaya Mangkunagaran (yang termasuk dalam seni keraton), mau tidak mau kita harus mengungkap estetika India dan Islam yang jika dilihat dari proses historisnya merupakan sejarah teosentris.

Sifat teosentris dalam seni tradisi keraton (yang kemudian meluas tebanya), kiranya masih berlanjut hingga sekarang. Hal ini perlu dikaji secara mendalam. Seni bisa dikatakan mandiri yang tidak mandiri. Seni dikatakan mandiri karena mempunyai dunianya sendiri, mempunyai cara kerja sendiri yang berbeda dengan kegiatan sehari-hari atau kegiatan ilmu, misalnya. Dengan kemandirian itu seni mempunyai ciri-ciri yang khas yaitu ekspresif, imajinatif, kreatif, interpretatif, komunikatif, unik dan simbolik. Seni dikatakan tidak mandiri karena ia hadir di tengah-tengah kehidupan manusia, sehingga ada kaitan dengan kondisi sosio kultural zamannya. Selain itu, karena seni tidak hanya berhenti setelah karya seni yang dihasilkan itu terwujud, tetapi yang lebih penting adalah justru kelanjutan tujuannya.

Kelanjutan tujuan ini merupakan penghayatan seni, dan dari proses penghayatan ini diharapkan ada nilai hayatan yang bisa menyentuh jiwa yang paling dalam, antara lain lewat pendalaman dan perenungan. Nilai hayatan ini diharapkan bisa bermanfaat dan memberi hikmah bagi manusia untuk mencapai kualitas hidup yang lebih baik, kebahagiaan, kesejahteraan, mengangkat harkat dan martabat manusia, membuka hati nurani manusia pada persoalan asal dan tujuan hidup (*sangkan paraning dumadi*).

Kelanjutan tujuan ini sebetulnya merupakan nilai-nilai rohani yang *wigati*, yang pada hakikatnya mempunyai sifat-sifat teosentris. Dengan demikian, seni adalah menggarap nilai-nilai rohani yang *wigati*. Nilai yang merupakan sesuatu yang diyakini ada dan bermakna bagi kehidupan manusia ini, kedudukannya sentral dalam arti sebagai titik tolak berpijak atau melangkah juga sebagai tujuan yang akan dicapai manusia.

Secara kewujudan, proses penciptaan yang dilakukan berpijak pada ketakjuban kekuasaan dan kekuatan Ke Illahian, yang terhampar dalam semesta alam dengan segala isinya. Maka dari itu ide penciptaan juga banyak terinspirasi dari lingkungan alam, melalui observasi yang luas dan dalam, dengan melakukan percobaan-percobaan serta pengayaan, tampak sifat-sifat kosmosentris juga melekat dalam wujud tari ciptaanya.

B. Beberapa Ilustrasi

Di zaman Yunani Kuna, suatu konsep tentang cita rasa telah dikenal manusia, yaitu dengan adanya apa yang disebut *kalos kagathos* (*kalos*: indah, dan *kagathos*: budi luhur), yang pada dasarnya merupakan karakter filosofi Yunani Kuna. Dalam filsafat Cina dikenal pula dengan istilah *tao*, yang cenderung mengutarakan rasa moral dan keindahan (Dick Hartoko, ed. 1985:111-112). Lebih jauh tentang *taoisme*, dikemukakan pula bahwa tata tertib universal asalnya Illahiyah, maka jika manusia hendak bergabung dengannya, dia harus melupakan hakekat dirinya, hasrat-hasrat dan segala ilusi yang diperolehnya dari pancaindra serta mencari itu dalam batin. Dengan bersamadi ia akan melarutkan diri dalam Khalikah dan ikut pada irama universal sang Ujud (William Cohn, 1956:279).

Di Jawa, orang mengenal konsep *adi luhung*, yang dikenakan pada kesenian tradisi (termasuk tari) Jawa. *Adi: linuwih*, melebihi segalanya atau mempunyai nilai lebih; *luhung*: luhur, tinggi melebihi yang lain dan juga bermakna. Para seniman tradisi (dan juga masyarakat Jawa) menempatkan *adi luhung* sebagai cita-cita yang diharapkan dan diyakini akan terwujud khususnya lewat kesenian. Konsep *adi luhung* tidak hanya berlaku dalam masalah estetika, tetapi juga mengandung nilai-nilai filosofis, religius, edukatif, spritual dan ritual, yang mencakup berbagai aspek kehidupan manusia. Konsep *adi luhung* dan manifestasinya menunjuk visi seniman-seniman tradisi (yang tidak lepas dari visi masyarakat dan zamannya) pada masalah-masalah kehidupan manusia, seperti asal dan tujuan hidup (*sangkan paraning dumadi*) serta hakikat atau makna hidup ini.

Sudah menjadi kebiasaan orang Jawa untuk selalu mewujudkan pandangan, gagasan, pemikiran, atau konsep-konsep keseniannya dan juga kebudayaannya dalam lambang-lambang atau simbol-simbol tertentu, baik dalam wujud benda-benda seni seperti *kayon (gunungan)* di dalam wayang kulit yang merupakan lambang jagad raya dan segala isinya, selain itu juga merupakan simbolisasi jagad manusia (*kayun*, hati manusia). Ada juga yang merupakan visualisasi dalam bentuk *sanepan*, seperti *perang kembang* (perang antara satria dan para raksasa) yang merupakan lambang peperangan pada diri manusia melawan nafsunya sendiri (*amarah, sufiah, luwamah, dan mutmainah*). Hal itu juga merupakan pandangan bahwa manusia harus mampu mengalahkan dan mengendalikan serta merengkuh nafsu-nafsunya, dalam keselarasan, keseimbangan (*equilibrium*).

Simbol-simbol ini juga diwujudkan dalam istilah atau nama-nama yang diberi makna atau arti tertentu, seperti pada istilah *beksa* (tari) yang berasal dari kata *ambekipun raos sawiji*, yang mempunyai arti sudah dalam keadaan hening atau dalam keadaan konsentrasi penuh, mengerti posisi diri dalam kehidupan, juga Yang Maha Esa (dalam *Serat Wedhataya*). *Beksa* juga diartikan *ambekipun Kang Esa*, yang menunjuk sifat-sifat Tuhan Yang Maha Esa (di dalam ajaran Islam kita mengenal Allah Yang Maha Pengasih dan Maha Penyayang atau *rahman* dan *rakhim*).

Dalam hal ini manusia diminta mengasihi dan menyayangi sesamanya, makhluk lainnya, lingkungannya, dan Tuhannya, yang berarti selalu dekat dengan Tuhan Yang Maha Esa. Manusia juga diharapkan mempunyai sifat-sifat Tuhan Yang Maha Esa yang selalu melekat pada dirinya. Hal ini membersitkan satu harapan bahwa manusia senantiasa mengarahkan diri kepada Tuhan, dan berarti pula bahwa manusia tak terlupakan dari perhatian Tuhan. Keterarahan manusia pada Tuhan ini karena kekuatan yang terus-menerus mendampingi kita; dengan kata lain, Tuhan tidak pernah jauh dari kita.

Contoh lain seperti apa yang ditulis dalam *Serat Wedhataya*, di antaranya menyebutkan beberapa vokabuler gerak tari *wireng alus* yang mempunyai makna tertentu, seperti:

- 1) *Trapsila anoraga*, merupakan perlambang bahwa manusia harus *andhap asor* (merendahkan diri) dan selalu ingat asal-usulnya.
- 2) *Sembahan*, mempunyai makna bahwa manusia setelah dapat melihat alam raya ini dengan khidmat mengucapkan syukur dan secara sadar tahu di mana posisi dirinya dengan Tuhan Yang Maha Esa, kemudian *manembah* kepada-Nya.
- 3) *Jengkeng*, yang berasal dari kata *jangka-aeng*, yang mempunyai makna bahwa manusia harus mempunyai cita-cita yang tinggi. Bagian ini juga menunjuk bahwa manusia harus dapat mengalahkan tindakan yang jelek dan memenangkan tindakan yang baik (*silih ungkih*), karena kehidupan manusia selalu dibayangi dengan pertentangan (dualisme).
- 4) *Jumeneng laras, ngigel laras, laras miwir sampur*, merupakan perlambang setelah manusia memahami Tuhan Yang Maha Esa, dalam menempuh kehidupan ini, dalam langkah, bertindak, harus penuh dengan pertimbangan (*dilaras*) atau betul-betul

dirasakan lahir dan batin sesuai dengan kemampuan dan berdasarkan apa yang menjadi cita-cita manusia.

Setelah jumeneng laras, dilanjutkan menari dengan membentuk pola lantai *keblat papat* dengan vokabuler-vokabuler tertentu yang mewujudkan perang batin dalam diri manusia. Setelah itu kembali sampai trapsila anoraga (dalam wireng alus *Panji Sepuh* dan *Panji Anom*). Makna-makna simbolis ini sampai sekarang di dalam kehidupan masyarakat Jawa masih mempunyai arti yang penting.

Di dalam tari tradisi keraton, selain pemikiran dan konsep adi luhung yang memang merupakan konsep yang mendasar sekali, karena menunjuk makna dan fungsi, serta nilai-nilai kehidupan manusia, ada konsep-konsep lain yang menunjuk pada wujud gerak tari tradisi itu sendiri seperti bentuk/pola, kualitas, karakter, dan juga vokabuler-vokabuler tertentu.

Konsep wujud ini telah dilakukan dalam waktu yang panjang dalam budaya kraton Jawa, seperti yang tertulis dalam Serat Kridhwayangga (Sastrakartika 1925:25), dan berikut ini dikutipkan bagian yang dianggap paling menarik, karena menunjuk imajinasi dan interpretasi seniman-seniman tari tradisi masa itu pada bentuk pola, kualitas, dan juga karakter gerak tari tradisi. Hal ini tampak pada sepuluh sikap laku tari (*patrap beksa*):

1. *Merak ngigel* (burung merak menari), digunakan untuk tari *alus luruh* (tua).
2. *Sata ngetap swiwi* (ayam mengepakkan sayap), digunakan untuk tari *alus luruh* (muda).
3. *Kukila tumiling* (burung menggelengkan kepala), digunakan untuk tari *alus lanyap / mbranyak* (lincah).
4. *Branjangan ngumbara* (burung branjangan terbang mengangkasa), digunakan untuk tari gagah tandang.
5. *Mundhing Mangundha* (kerbau menanduk), digunakan untuk tari Bugis.
6. *Wreksa sol* (pohon tumbang tercabut akarnya), digunakan untuk tari raksasa.
7. *Anggiri gora* (seperti gunung yang bergetar menakutkan/gemuruh menggemparkan), digunakan untuk tari gagah *dugangan*.
8. *Pucang kanginan* (nyiur tertiup angin), digunakan untuk tari putri (termasuk *bedhaya-srimpi*).
9. *Sikatan met boga* (burung sikatan mencari makan), digunakan untuk tari kera.
10. *Ngangrang bineda* (semut ngangrang diusik), digunakan untuk tari gagah *sudira*.

Sepuluh *patrap beksa* yang dipaparkan ini juga dilengkapi dengan detail-detail gerak seluruh tubuh, hal ini menunjukkan bahwa betapa pentingnya peranan tubuh sebagai alat ekspresi tari, tubuh yang mampu mereaksi dan menyapa berbagai persoalan hidup dan kehidupan manusia, dengan intensitas, kualitas, dan virtuositas, serta koordinasi gerak yang total.

Dengan mencoba memahami uraian-uraian dari *patrap-patrap beksa* ini, imajinasi kita seolah-olah dibawa pada bentuk/pola, intensitas, kualitas gerak dan karakter gerak tertentu.

Uraian ini juga masih membuka seluas-luasnya interpretasi kreatif dari para generasi tari sekarang.

Konsep lain dalam tari tradisi keraton yang penting juga ialah *Hastha Sawanda* (delapan unsur yang menjadi satu kesatuan). Konsep ini diterapkan pada penari, sebagai kriteria untuk menentukan penari yang handal, juga banyak manfaatnya dalam penyusunan tari.

Konsep *Hastha Sawanda*, merupakan salah satu konsep estetis dalam budaya tari Surakarta (termasuk Tari Gaya Mangkunagaran) yang sudah cukup lama digunakan,

namun baru dirumuskan pada tahun 1950 oleh para empu tari dari kraton Kasunanan maupun Mangkunagaran, dalam sidang sarasehan Himpunan Budhaya Surakarta (HBS).

Perumusan ini didasarkan pada berbagai pemikiran, pandangan, kearifan budaya, yang telah lama berlangsung dan diikuti oleh masyarakat, sebagai perwujudan *World of View* dalam budaya Jawa.

Konsep Hastha Sawanda meliputi:

1. *Pacak*: bentuk/pola dasar dan kualitas gerak tertentu yang ada hubungannya dengan karakter yang dibawakan.
2. *Pancad*: peralihan dari gerak yang satu ke gerak berikutnya, yang telah diperhitungkan secara matang sehingga enak dilakukan dan dilihat (tidak ada kejanggalan)
3. *Ulat*: pandangan mata dan penggarapan ekspresi wajah sesuai dengan bentuk, kualitas, karakter peran yang dibawakan serta suasana yang diinginkan/dibutuhkan.
4. *Lulut*: gerak yang sudah menyatu dengan penarinya seolah-olah tidak dipikirkan lagi, yang tampak hadir dalam penyajian bukan pribadi penarinya, melainkan keutuhan tari itu sendiri.
5. *Luwes*: kualitas gerak yang sesuai dengan bentuk dan karakter peran yang dibawakan (biasanya merupakan pengembangan dari kemampuan bawaan penarinya).
6. *Wiled*: variasi gerak yang dikembangkan berdasarkan kemampuan bawaan penarinya (keterampilan, interpretasi, improvisasi).
7. *Irama* : menunjuk alur gerak tari secara keseluruhan (desain dramatik dan lain-lain) dan juga menunjuk hubungan gerak dengan iringannya *midak, nujah, ngandhul*, sejajar, kontras, cepat, lambat, dan lain-lain).
8. *Gendhing*: menunjuk penguasaan iringan tari; dalam hal ini bentuk-bentuk *gending*, pola *tabuhan*, rasa lagu, irama, *laya* (tempo), rasa seleh, kalimat lagu, dan juga penguasaan *tembang* maupun vokal yang lain (*antawacana*, narasi).

Selain itu, yang cukup penting juga adalah konsep *wiraga, wirasa, wirama* yang dikemukakan oleh Pangeran Suryadiningrat, yang menunjukkan adanya totalitas (keutuhan) dalam wujud, rasa ungkap, dan irama gerak yang menyatu dengan musiknya. Kemudian konsep *sungguh* yang lebih menunjuk pada kekuatan rasa ungkap, *mungguh* yang menunjuk pada kesesuaian antara wujud (wadiah) dan rasa ungkap (isi), serta konsep *lungguh* yang menekankan pada posisi atau kedudukan tari itu dalam kehidupan budaya, maupun menunjuk pada kualitas tari maupun karakter dari tokoh-tokoh dalam tariannya, seperti misalnya *lungguhing beksan bedhaya* berbeda dengan *beksan gambyong*, *lungguhing satria* berbeda dengan *lungguhing pandita*, dan masih banyak yang lainnya.

Di Pura Mangkunagaran khususnya, dikenal pula pemikiran dan pandangan yang disebut *Surya Sumirat*, yang berarti pancaran sinar matahari dalam memberikan kehidupan jagad raya dengan segala isinya. Matahari dengan kekuatan energinya, dengan ketulusannya, kerelaanya, tanpa pamrih, tanpa mengharapkan balasan atau imbalan, tetap pancarkan sinar kehidupan bagi kepentingan mamayu hayuning bawana. Hal ini juga merupakan refleksi pemikiran, kearifan, pandangan filosofis dari pendiri Pura yang kemudian juga diikuti para penerusnya, termasuk tercermin dalam berbagai aktifitas kesenian.

Konsep-konsep kesenian yang telah diutarakan di atas, berkembang sesuai dengan perkembangan zaman, dan membuka seluas-luasnya kemungkinan interpretasi dari para penerima warisan tari tradisi keraton. Dengan demikian, generasi tari sekarang perlu mengkaji dan mempelajari lebih dalam pemikiran dan konsep seni yang secara sadar telah dilontarkan para seniman pendahulu kita. Pengkajian ini tentu saja dengan menangkap

secara dalam makna yang terkandung dalam pemikiran dan konsep seni itu dengan segala interpretasinya, tidak hanya sekedar menangkap vokabuler gerakanya saja.



BAB II

MASA MANGKUNAGARA I (1757- 1796)

A. Riwayat Mangkunagara I

Seperti telah dipaparkan didepan, bahwa pembahasan dan pemahaman Tari Gaya Mangkunagaran, terkait erat dengan latar belakang perjuangan pendiri Pura Mangkunagaran yang terkenal dengan sebutan Pangeran Sambernyawa. Selain itu juga tidak bisa lepas dari berbagai pandangan, konsep, pemikiran, dan kearifan budaya yang dimiliki oleh Pangeran Sambernyawa. Berkaitan dengan itu, maka mengawali pembahasan Tari Gaya Mangkunagaran perlu dipaparkan terlebih dahulu hal-hal penting yang berkaitan dengan figur pendiri Pura Mangkunagaran itu.

Raden Mas Sahid yang kemudian dikenal sebagai K.G.P.A.A. Mangkunagara I, dilahirkan di Keraton Kartasura pada hari Minggu Legi tanggal 4 Ruwah tahun Jimakir 1650 AJ., windu Adi wuku Warigagung yang juga dinamakan Sengganiprabu, suatu hari yang menurut kepercayaan Jawa merupakan hari terbaik, sehingga ia juga diberi nama R.M. Sengganiprabu.¹ Ayahnya bernama K.P.A. Mangkunagara (putra Amangkurat IV Kartasura), dan ibunya bernama R.A. Gilang, yang kemudian disebut R.A. Wulan, putri Pangeran Blitar yang juga dikenal sebagai Sultan Ibnu Mustafa.² Hari bahagia bagi kedua orang tuanya ini juga merupakan hari keprihatinan, karena *eyang*-nya (Sunan Amangkurat IV) dalam keadaan kritis, meskipun sebelum wafat masih sempat memberinya nama R.M. Sahid, yang artinya “menyaksikan.”³

Karena fitnah, K.P.A. Mangkunagara dibuang oleh Belanda ke Ceylon (Jawa: di Selong) dan kemudian dipindahkan ke Tanah Kaap di Afrika Selatan.⁴ Seorang penulis Belanda, De Jonge, menyebutkan bahwa pembuangan terhadap K.P.A. Mangkunagara disebabkan oleh fitnah yang dikarang oleh Kanjeng Ratu dan Patih Danurejo, dua orang wali raja (karena raja masih berumur 16 tahun). Dalam fitnah itu dikatakan bahwa K.P.A. Mangkunagara berzinah dengan seorang selir Pakubuwana I, yakni Mas Ayu Larasati. Pada mulanya K.P.A. Mangkunagara dijatuhi hukuman mati, namun kemudian diubah menjadi hukuman buang. Peristiwa itu terjadi ketika R.M. Sahid masih berumur 2 tahun, dan keprihatinan ini ditambah lagi dengan meninggalnya sang ibu ketika melahirkan seorang putra.⁵

Pada umumnya, kelahiran para putra keraton, baik itu putra raja sendiri maupun putra para bangsawan yang lain, selalu diramalkan menjadi seorang ksatria yang gagah perkasa. Hal ini tentu saja sangat diharapkan juga oleh para orang tua, agar anaknya menjadi seorang ksatria yang berguna bagi nusa dan bangsa, berbudi luhur, taqwa kepada

¹ Ng. Satyapranawa. 1918. *Babad Mangkunagaran*. Solo, 1982, p. 18; juga periksa Serat Babad Panambangan, p. 23-24.

² Satyapranawa, op.cit., p. 5-26; *Serat Babad Panambangan*, p. 5-10.

³ Satyapranawa, loc.cit.

⁴ Babad Panambangan, p. 416-418; periksa juga M.C. Ricklefs, 1974. *Jogyakarta Under Sultan Mangkubumi 1749-1792*, London: Oxford University Press, p. 109.

⁵ *Pangeran Sambernyawa*, Ringkasan Sejarah Perjuangannya. 1989. Yayasan Mangadeg Surakarta, p. 23.

Tuhan Yang Maha Esa, berbakti kepada orang tua, mengasihi sesamanya, bijaksana, dan sebagainya. Harapan ini tidak hanya ada pada para bangsawan saja, melainkan juga rakyat yang kebanyakan yang sampai sekarang masih didambakan. Ramalan seperti ini berlaku juga bagi R.M. Sahid ketika ia dilahirkan. Hal ini bisa kita simak pada *Babad Kartasura II*, dalam tembang *Dhandhanggula* bait 30, 31, 32, sebagai berikut:⁶

*Semana Pangran Mangkunegari,
putra satunggal jalu patutan,
Den Ayu Wulan padmine,
Den Mas Umar nameku,
sang dyah nulya awawrat malih,
wus jangkep ing semaya,
babar miyos jalu,
Akad Manis tanggal 'ping 'pat,
wulan Arwah tahun Jimakir windu 'Di,
Warigagung wukunya.*

*Pangran Arya Amangkunegari,
pamit kondur lan para nayaka,
sarta atur pasumbange,
jalu estri pan rawuh,
kyana patih kariyin prapti,
Kangjeng Pangeran Arya,
suka galihipun,
putrane kathah kang batang,
pan wineca dadya prajurit ing benjing,
sapa kang menangana.*

*Kang ibu rama kalangkung asih,
ingkang putra wus sinungan nama,
Den Mas Sayid kekasihe*

Ketika itu Pangeran Mangkunagara, mempunyai putra satu laki-laki, dari istri yang bernama Den Ayu Wulan, Raden Mas Umar nama putranya, sang istri (Den Ayu Wulan) kemudian mengandung lagi, sudah saatnya tiba, lahir putra laki-laki, Ahad Manis tanggal empat, bulan Ruwah tahun Jimakir windu Adi, wukunya Warigagung.

Pangeran Arya Mangkunagara, berpamitan pulang dengan para nayaka, serta memberikan sumbangan, laki-laki perempuan berdatangan, patih datangnya lebih awal, Kanjeng Pangeran Arya sangat bersuka cita, banyak yang meramalkan putranya, sudah ditakdirkan sebagai prajurit, besok pada saatnya tiba bagi siapa saja yang melihatnya.

Ayah dan ibunya sangat mengasihinya, putranya sudah diberi nama, dengan nama Raden Mas Sayid [Sahid] . . .

Sebetulnya R.M. Sahid merupakan salah seorang yang dilahirkan sebagai bangsawan tinggi trah Mataram dengan situasi sistem feodalisme yang mestinya sangat menguntungkan baginya. Tetapi kenyataannya, ia justru menjadi korban sistem feodalisme itu sendiri, sebab sebagai anak seorang yang mempunyai kesalahan pada raja dan kemudian dibuang, kehidupannya sangat sengsara dan tak lebih hanya disamakan dengan para panakawan saja.⁷ Sejak masa kanak-kanak sebenarnya ia sudah diintai oleh bahaya. Patih Danurejo yang sangat pro dengan Belanda berusaha menyalakan anak kecil ini,

⁶ Moelyono Sastronaryatmo (transliteratork). 1981. *Babad Kartasura II*. Jakarta: Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah, Depdikbud, p. 144-145.

⁷ Periksa *Babad Pacina*: XII, 27.

karena ia khawatir R.M. Sahid kelak akan mengetahui rahasia pembuangan ayahnya, dan karena itu akan membalas dendam. Rencana Patih Danurejo untuk membunuh R.M. Sahid dihalangi oleh seorang tokoh lain.⁸

Sepeninggal ayah dan ibunya, R.M. Sahid menjadi seorang yatim piatu, dan sebagai saudara tertua ia mempunyai tanggungjawab mengasuh kedua adiknya R.M. Ambia dan R.M. Sabar. Mereka hidup dalam suasana keprihatinan, kemelaratan, serba *nrima*, dan hampir tersisih dari kehidupan keluarga keraton. Masa kecilnya penuh dengan kehidupan yang tidak menyenangkan. Tak nampak tanda-tanda bahwa mereka sebetulnya adalah putra dari seorang calon raja, karena K.P.A. Mangkunagara adalah pewaris sah keraton Mataram (Kartasura) sepeninggal Amangkurat IV.⁹

Kehidupannya yang demikian membuat R.M. Sahid lebih dekat dengan rakyat kecil. Ia terbiasa bermain-main dan bercanda dengan anak-anak para abdi dalem yang sebaya dengannya; meskipun anak-anak itu tetap menaruh rasa hormat kepadanya, karena mereka tahu siapa sebenarnya R.M. Sahid itu. Bukanlah hal yang aneh apabila R.M. Sahid dan adik-adiknya tidur bersama-sama teman-teman mereka di kandang kuda. Salah seorang teman akrabnya ialah R. Sutawijaya III, anak R.T. Wirasuta atau cucu Patih Danurejo yang kelak terkenal dengan nama R.Ng. Ranga Panambang. Persahabatan yang dibina sejak masa kanak-kanak itu berlanjut sampai masa dewasa, dan kelak pada saatnya mereka bersama-sama bahu-membahu melancarkan perlawanan menentang kekuasaan Belanda dan para bangsawan yang pro Belanda. Teman masa kecilnya yang lain yang kelak juga berjuang bersama R.M. Sahid ialah Suradiwangsa atau Wiradiwangsa yang berasal dari Desa Nglaroh. Kelak Suradiwangsa diangkat sebagai patih dengan gelar Kyai Patih Ngabehi Kudanawarsa.

Menjelang usia 14 tahun setelah ia dikhitankan oleh Pakubuwana II, atas kehendak Pakubuwana II pula ia diangkat sebagai pegawai rendahan pada sruktur kepegawaian mantri gandhek anom Keraton Kartasura dengan nama R.M. Ng. Suryakusuma. Untuk jabatan itu ia memperoleh tanah lungguh seluas 50 jung. Kedua adiknya, R.M. Ambia bergelar R.M.Ng. Martakusuma, sedangkan R.M. Sabar bergelar R.M.Ng. Wiryakusuma. Mereka masing-masing memperoleh tanah lungguh seluas 25 jung. Semua tanah ketiga bersaudara itu terletak di daerah Ngawen, Gunung Kidul.

Masa kanak-kanak yang penuh penderitaan, penuh hinaan, penuh tumpuan kesengsaraan, ditambah lagi dengan situasi kacau yang melanda Mataram, menjadikan dirinya terbuka. Dalam usia sangat muda ia telah menyimak situasi itu, menangkap arti yang terkandung di dalamnya dan memahami latar belakangnya, yakni adanya kekuatan asing yang ingin menghancurkan Mataram, atau paling tidak menempatkan kerajaan ini di bawah pengaruh mereka. R.M. Sahid bereaksi terhadap situasi itu, ia memilih berjuang daripada menerima keadaan yang tampaknya tidak terelakkan lagi.

Sebagai pejuang yang berasal dari kalangan keraton, ia memadukan arah perjuangannya demi kelestarian Keraton Mataram dan kebebasan rakyatnya dari penjajahan Belanda. Konsekuensi logis dari sikapnya itu, R.M. Sahid terkadang harus berhadapan dengan keluarga keraton yang memihak kompeni Belanda. Perjuangan perlawanan R.M. Sahid terhadap Belanda pada dasarnya timbul sebagai reaksi terhadap struktur politik kerajaan yang telah merosot dan lemah dalam menghadapi pengaruh Belanda, yang telah berlangsung lama. Situasi konflik, ketegangan, intrik, fitnah, raja lemah, campur tangan VOC makin kuat, dan kehidupan ekonomi rakyat semakin merosot

⁸ Yayasan Mangadeg Surakarta, 1989, *loc.cit.*; M.C. Ricklefs, 1974, *loc.cit.*

⁹ Kanjeng Ratu Ageng menginginkan putranya dapat menggantikan Amangkurat IV, dan ia bekerja sama dengan Danurejo untuk menyingkirkan K.P.A. Mangkunagara. Periksa: Dwijasusana, Sastradiharja, dan Harsana Dwijasaputra. 1972. *Sejarah Perjuangan R.M. Sahid*. Sala: Penerbit K.S., p. 5-6.

yang terjadi semenjak akhir abad XVII, telah ikut menjadi faktor pendorong bagi timbulnya perjuangan perlawanan R.M. Sahid. Perjuangannya yang dilakukan selama belasan tahun itu pada hakikatnya merupakan jawaban terhadap tantangan yang dihadapinya, dan juga yang dihadapi oleh orang-orang yang sealaran dengannya. Belasan tahun lamanya ia berjuang untuk menegakkan apa yang seharusnya berdiri di Mataram, yaitu kedaulatan sendiri dan apa yang seharusnya tidak ada di Mataram yaitu kekuasaan asing.

Apabila kita simak dalam pespektif sejarah, perjuangan R.M. Sahid bisa diartikan sebagai proses perjuangan dinamis dari seorang anggota masyarakat pendukung lingkungan tertentu, dalam menjawab tantangan lingkungan dan zamannya. Hal ini seperti apa yang diartikan oleh Toynbee dalam “challenge and response”,¹⁰ yang menyatakan bahwa suatu masyarakat dalam perjalanan hidupnya dihadapkan pada rangkaian problem-problem di mana masing-masing harus mengatasinya dengan baik. Gambaran problem ini merupakan tantangan untuk menghadapi satu cobaan yang harus dilewati, maka di sini masing-masing bangsa/masyarakat memisahkan diri secara radikal antara yang satu dengan lainnya.

Uraian ini menunjukkan secara jelas bahwa perjuangan R.M. Sahid pada khususnya dan sejarah perjuangan bangsa Indonesia pada dasarnya juga merupakan proses perjuangan yang dinamis dari masyarakat Indonesia dalam menghadapi tantangan lingkungan kehidupannya dari masa ke masa. Tentu saja tantangan dan jawaban bisa berbeda-beda sesuai dengan situasi dan kondisi serta struktur lingkungan pada masa atau zamannya. Setiap zaman akan memiliki cirinya sendiri.

Apabila diamati lewat perjalanan sejarah, bentuk tantangan dan jawaban yang pernah timbul dan hadir bersama dengan perjuangan bangsa Indonesia, tampak adanya kesinambungan di samping kemandegan. Kesinambungan ini tampak pada tantangan yang dihadapi masyarakat Indonesia saat itu, saat sebelumnya, dan saat sesudahnya, yang mencakup periode abad XVII hingga pertengahan abad XX, yaitu yang berupa tantangan dalam menghadapi penetrasi kekuasaan asing, terutama Belanda. Maka dari itu, terdapat kesinambungan reaksi yang sama pula terhadap penetrasi kekuasaan asing, yaitu dalam bentuk peperangan, gerakan perlawanan atau pemberontakan (*kraman*).

Hampir tiga setengah abad satu faset sejarah Indonesia (terutama Jawa) selalu diwarnai dengan perjuangan melawan kehadiran bangsa asing yang hendak mencengkeramkan kukunya pada bangsa Indonesia. Sejak perlawanan Sultan Agung terhadap VOC yang membangun benteng kekuasaannya di Batavia pada abad XVII (1628 dan 1629) hingga perang kemerdekaan pada 1945-1949, hampir tak ada periode yang sepi dari pergolakan dan perlawanan terhadap kekuasaan Belanda yang terjadi di berbagai daerah Nusantara.¹¹ Kesamaan reaksi terhadap tantangan yang sama yaitu kekuasaan kolonial Belanda, merupakan salah satu faktor yang ikut mendasari proses integrasi masyarakat di Kepulauan Nusantara ini ke dalam satu kesatuan bangsa, yaitu bangsa Indonesia. Hal ini merupakan proses kesatuan bangsa yang dilandasi oleh pengalaman kolektif yang sama.

Perspektif sejarah yang integratif ini menjadi penting dan relevan dalam penyorotan setiap peristiwa perjuangan dan pergolakan dengan segala motivasi dan perwujudannya, yang secara lokal terjadi di berbagai daerah Indonesia. Dengan perpektif

¹⁰ Arnold J. Toynbee. 1947. *A Studi of History*. New York & London: Oxford University Press; juga periksa: “The Unit of Historical Study” dalam *The Philosophy of History in Our Time*. 1959. Edited by Hans Meyerhoff. New York: Anchor Books, p. 101.

¹¹ Hal ini banyak dibicarakan oleh Sartono Kartodirdjo dalam karyanya, di antaranya *Pengantar Sejarah Indonesia Baru: 1500-1900 dari Emporium sampai Imperium*. Jakarta: Gramedia, 1987.

integrasi kesatuan bangsa ini, tokoh dan peristiwa sejarah yang sering terjadi secara lokal atau regional itu dapat dipahami dan bermakna, sehingga kedudukan dan peran tokoh dalam sejarah dapat dipahami pula.

B. Sepak Terjang R.M. Sahid

Awal perlawanan R.M. Sahid terhadap Belanda ketika ia berumur 16 tahun, yakni pada tahun 1740 bersamaan dengan meletusnya pemberontakan Cina terhadap Belanda di Batavia. Pemberontakan Cina yang kemudian menjalar dan meluas ke tempat-tempat lain itu mempengaruhi sikap rakyat Mataram.¹² Mereka bersiap-siap untuk melancarkan pemberontakan, dan ketika ternyata Pakubuwana II memihak Belanda, maka rakyat pun menyerbu keraton. R.M. Sahid dan adik-adiknya serta sepuluh orang teman mereka yang kesemuanya masih berumur belasan tahun, menggabungkan diri ke dalam pasukan rakyat, dan turut bertempur melawan pasukan Belanda. Pakubuwana II melarikan diri ke Ponorogo pada bulan Juni 1742.¹³ Rakyat Mataram mengangkat Mas Garendi sebagai raja dengan gelar Sunan Kuning atau Sultan Ginaib. Ketika Pakubuwana II dengan bantuan Belanda berhasil merebut kembali keraton pada bulan Desember 1742, R.M. Sahid beserta adik-adiknya masih berada di keraton sambil menunggu perkembangan selanjutnya, terutama mengenai sikap Sunan.

Terbersit satu kekhawatiran dalam benak R.M. Sahid saat itu, jangan-jangan ia dan adiknya akan ditangkap Belanda. Kekhawatiran ini mendorong mereka untuk meninggalkan keraton, apalagi mereka pernah dihina oleh Patih Natakusuma. Pada tahun 1743 diambil satu keputusan untuk meninggalkan keraton. Dalam rombongan ini ikut pula beberapa teman R.M. Sahid, di antaranya Sutawijaya dan Wirasuta, serta Suradiwangsa. Atas saran Suradiwangsa, mereka pergi ke Nglaroh, tempat asal Suradiwangsa.

Setelah berada di Nglaroh, R.M. Sahid dengan dibantu para pengikutnya segera mengadakan persiapan-persiapan untuk melancarkan perlawanan terhadap Belanda. Pertama-tama ia mengangkat para pejabat yang akan membantunya dalam perjuangan, yang pada umumnya adalah teman-teman yang ikut bersamanya meninggalkan Keraton Kartasura. Semua nama mereka diberi awalan Jaya, misalnya Jayadiwiguna, Jayadipura, Jayasutirta. Nama R. Sutawijaya diganti menjadi R.Ng. Rangga Panambang. Nama Panambang diberikan, karena R. Sutawijaya yang memang anak orang kaya, telah cukup banyak menyumbangkan dana bagi perjuangan R.M. Sahid. Kyai Suradiwangsa berganti nama menjadi Kyai Kudanawarsa. Ngabehi Rangga Panambang diangkat sebagai pimpinan pasukan yang dibawa dari Kartasura, sedangkan sebagai patih ditunjuk Kyai Kudanawarsa.

Selama berada di Nglaroh, berbagai kesempatan bahkan hampir setiap waktu yang tersedia dimanfaatkan oleh R.M. Sahid bersama-sama adik-adiknya dan segenap para punggawanya, serta rakyat di Nglaroh melakukan latihan perang. Mereka menjelajahi daerah dari gunung yang satu menuju gunung yang lain, menuruni jurang dan lembah yang sukar, menyeberangi sungai, keluar masuk hutan lebat, yang kesemuanya dijadikan

¹² Mengetahui pemberontakan Cina, periksa Sartono Kartodirdjo, 1987, *op.cit.*, p.1 219-226; M.C. Ricklefs, 1974, *op.cit.*, p. 38.

¹³ Ketika berada di Ponorogo, rupa-rupanya Pakubuwana II tinggal di kediaman Kyai Kasan Besari, yang kemudian pada tahun 1743 mendirikan pondok pesantren (tepatnya di Desa Tegalsari) dengan status perdikan. Piagam perdikan diberikan atas perintah Pakubuwana II lewat Kanjeng Kyai Mas Pengulu pada hari Sabtu 9 April 1746, dua bulan setelah kepindahan keraton ke Surakarta. Periksa: GP. Roffaer, *Vorstenlanden, Adat recht bundels XXXIV*, p. 348.

sebagai medan latihan bagi pasukan R.M. Sahid yang kebanyakan berkuda dari daerah satu ke daerah lainnya.

Setelah semua persiapan dirasakan cukup, atas anjuran Patih Kudanawarsa, R.M. Sahid menemui Sunan Kuning di Randulawang untuk menggabungkan diri. Dengan cara demikian, diharapkan pasukan R.M. Sahid terlatih mengenal medan tempur yang sesungguhnya.¹⁴

Perjuangan R.M. Sahid selama 16 tahun (1740-1757) pada dasarnya dapat dibagi menjadi tiga periode, yaitu:

Pertama, pada tahun 1741-1742, yaitu masa bergabung dengan Sunan Kuning dan laskar Cina pimpinan Kapten Khe Sepanjang yang bermarkas di Randulawang. R.M. Sahid mempunyai kedudukan sebagai panglima perang dan bergelar Pangeran Prangwadana Pamot Besur, dan selanjutnya pada tahun 1743 ia memimpin pasukan gabungan antara Pangeran Singasari (Prabu Jaka) dan Adipati Sujanapura di Sukawati dengan gelar Pangeran Adipati Mangkunagara. Pusat pertahanan R.M. Sahid berada di Majarata Wanasemang.

Kedua, sekitar tahun 1743-1752, selama kira-kira sembilan tahun ia bergabung dengan Pangeran Mangkubumi yang kemudian menjadi mertuanya,¹⁵ dan diangkat sebagai patih dan panglima perang dengan gelar Pangeran Adipati Mangkunagara Senapatining Baris Lelana Adikareng Nata Kawasa Misesa Wadya.

Ketiga, sekitar tahun 1752-1757, selama tiga tahun R.M. Sahid berjuang mandiri melawan Belanda (VOC), Pangeran Mangkubumi (Sultan Hamengkubuwana I), dan Susuhunan Pakubuwana III. Perlawanan R.M. Sahid berhasil melibatkan hampir seluruh Jawa dalam arena palagan melawan kompeni Belanda. Taktik perangnya sungguh menakutkan dan mendirikan bulu roma musuh-musuhnya; orang mengenal sekarang dengan sebutan “gerilya”. Saat itu, dalam perlawanannya R.M. Sahid menggunakan taktik *dhedhemitan* (bagaikan syetan, kadang tampak kemudian dengan cepat menghilang), *wewelutan* (licin bagaikan belut), *jejemblungan* (gila-gilaan/edan-edanan). Strategi perangnya bertumpu pada buru, sergap dengan pendadakan, dan hancur luluhkan musuh. Meskipun pasukan R.M. Sahid relatif kecil, tetapi mempunyai semangat juang yang kuat, tangguh, dan bergerak cepat, serta menguasai medan tempur dengan baik. Dalam pertempuran, apabila tidak meyakinkan akan mendapat kemenangan pasukannya diperintahkan menghindari *papagan* (kontak langsung). Itulah sebabnya tidak jarang musuh-musuhnya enggan melawan pasukan R.M. Sahid. Mereka sulit dijebak, sebaliknya musuh-musuh dijadikan sasaran empuk yang digiring ke arah arena bunuh diri (*killing ground*). Setiap anggota pasukan inti mempunyai daya tempur yang sangat tinggi, pantang menyerah, dan pasti mendapatkan hasil yang gemilang dengan menimbulkan korban yang besar di pihak lawan. Dalam situasi dan keadaan apa pun, apabila terjebak mereka harus dapat menghindar (*lolos*) dari musuh-musuhnya. Mereka juga pandai sekali melakukan penyamaran (*camouflage*) sebagai pasukan musuh, sehingga acapkali musuh tertipu. Keadaan demikian memberikan kesempatan yang baik bagi pasukan R.M. Sahid untuk menghancurkan musuhnya.

Selama perjuangannya yang sangat panjang itu, dukungan para keluarga dan kerabat dekat yang lain secara psikologis sangat membantu menumbuhkan semangat tempur, baik bagi R.M. Sahid sendiri maupun bagi semua pasukannya. Mereka itu di antaranya ialah neneknda R.A. Sumanarsa, istri R.A. Inten yang juga disebut Kanjeng

¹⁴ Yayasan Mangadeg Surakarta, 1989, *op.cit.*, p. 25.

¹⁵ Sebagai lambang solidaritas, R.M. Sahid diambil menantu oleh Pangeran Mangkubumi, dikawinkan dengan putrinya yang bernama R.A. Inten. Periksa Sartono Kartodirdjo, 1987, *op.cit.*, p. 228; juga M.C. Ricklefs, 1974, *op.cit.*, p. 46.

Ratu Bandara, *ampil dalem (selir)* Mas Ayu Kusuma Matahati (ada yang menyebut Patahati), putra-putri, serta kerabat dekat R.M. Sahid. Mereka terlatih duduk di atas punggung kuda, terbiasa berkuda dari gunung ke gunung, menuruni lembah ngarai, menyeberangi sungai, keluar masuk hutan, sehingga mereka mengenal baik segala hasil hutan yang dapat dijadikan makanan (jenis umbi-umbian dan buah-buahan yang tumbuh di hutan). Oleh karena itulah pasukan R.M. Sahid tidak mengenal kelaparan.

Di daerah-daerah yang didudukinya, R.M. Sahid mengangkat pejabat yang dipercayai dan ditunjuk menyediakan logistik untuk keperluan perang. Pertempuran-pertempuran yang mengesankan bagi R.M. Sahid dan pasukannya dalam kurun waktu 16 tahun itu antara lain pertempuran yang terjadi di barat daya Kota Ponorogo lama, pertempuran di sebelah selatan Kota Rembang di Hutan Sitakepyak, dan pertempuran di Beteng Kompeni Belanda (Yogyakarta).¹⁶

Tidak jarang pasukan R.M. Sahid dapat dipukul mundur oleh musuh, akan tetapi seperti kata pepatah “esa hilang dua terbilang, patah satu tumbuh seribu”. Pasukan yang kecil jumlahnya bertumpu pada kualitas keprajuritan, yang antara lain mencakup daya tempur yang tinggi, mental kuat, pantang menyerah, jujur, setia, terlatih, melekat pada lingkungan alam sekitarnya yang seakan-akan dijadikan perbenteng alam. Terlebih lagi R.M. Sahid selalu memberi keteladanan dalam mempertebal iman kepada semua prajuritnya. Selain bertindak, melangkah, berusaha, mereka tak lupa menyandarkan dirinya kepada Tuhan Yang Maha Esa, yang menentukan kalah dan menang di medan peperangan. Hal ini sungguh merupakan suatu hikmah tersendiri bagi ketahanan juang R.M. Sahid beserta para prajuritnya.

Kata-kata yang memuja Allah dijadikan senjata yang ampuh di medan laga. Keris terhunus di tangan kanan, suara menggema memuji keagungan Allah, seluruh prajurit serentak mendengarkan “Allahu Akbar, Allahu Akbar”, kuda dipacu sekuat tenaga, kancangannya menerobos dan memporak-porandakan musuh.

R.M. Sahid menyadari sepenuhnya bahwa ia dan juga para prajuritnya sebagai manusia tak luput dari kelemahan. Namun rupa-rupanya kelemahan ini justru mempertinggi penghayatan pada hakikat manusia yang serba lemah, sehingga ia menemukan kekuatannya di balik kelemahannya itu dengan menyandarkan diri sepenuhnya kepada Tuhan Yang Maha Esa. Berkat perlindungan Tuhan, dalam pertempuran R.M. Sahid beserta pasukannya bisa selamat.

Kesadaran tentang hakikat diri dan keyakinannya pada kekuasaan Illahi membuat diri R.M. Sahid selalu tegar dan tidak pernah putus asa, dan hal ini juga akan mendorong semangat juang dan mempertebal iman para prajuritnya. Kesadaran akan kelemahan dirinya menghantarkan kemantapannya untuk pasrah kepada Allah semata, karena hanya dengan kekuatan Allah sajalah prajurit R.M. Sahid yang terbatas itu bisa mampu bertahan. Hanya dengan menyerahkan diri sepenuhnya kepada Allah serta memberi semangat dan kepercayaan kepada prajuritnya, ia dan para prajuritnya bisa meraih kemenangan. Refleksi usaha, tindakan, dan menyatukan langkah dengan disertai kepasrahan kepada Allah bisa kita simak dalam tembang *Pangkur*¹⁷ sebagai berikut:

*Saking marmane Hyang Suksma,
mring Pangeran bisane anglampahi,
tan miris tur rena sokur,
ngandel karsane Allah,
kang turangga samya kinuwatken iku,*

Atas kehendak Tuhan Yang Maha Esa,
terhadap Pangeran [R.M. Sahid] agar
mampu melakukan
tak gentar lagi pula bersyukur,
percaya kepada kehendak Allah,

¹⁶ Yayasan Mangadeg Surakarta, 1989, *op.cit.*, p. 26.

¹⁷ *Babad Lelampahan*. Reksa Pustaka Mangkunagaran. 222 DG MS/J. *Tembang Pangkur* bait 21/311.

*samya sing solah rempak,
wong binujeng den-kathahi.*

semua kuda itu diperkuat,
semuanya bergerak serempak,
musuh yang ditangkap makin banyak
jumlahnya.

Selain itu, juga bisa kita lihat pada tembang *Durma*,¹⁸ sebagai berikut:

*Pangran Adipati kurda jroning driya,
wus mupus ingkang galih,
tan ana katingal,
nanging Allah kang mulya,
dyan nandhes Pangran Dipati,
derahing manah,
sumedya mati sabil.*

Pangeran Adipati [R.M. Sahid] konflik di
dalam hatinya
di dalam hati telah pasrah,
tak ada yang tampak,
hanya Allah Yang Maha Mulia,
demikian haru Pangeran Adipati,
bersatu hati,
berniat mati sabil.

*Angandika mring kang abdi kawandasa,
sira kabeh sun-tari,
payo bareng pejah,
sarta bocah kapendhak,
asrah Allah derah pati,
ngamuk Walanda,
padha sun-ajak mati.*

Berbicara kepada prajurit sejumlah empat
puluh orang,
kamu semua kuajak,
mari mati bersama,
serta mendekat bersujudlah,
pasrah Allah bertekad mati,
menghancurkan Belanda,
semua kuajak mati.

*Payo bocah padha apasrah ing Allah,
ature saur peksi,
sandika sadaya,
ing pundi gen palastra,
yen dede karsaning Gusti,
panedha kula,
pejaha aprang sabil.*

Mari engkau semua pasrahlah ke hadirat
Allah,
dijawab dengan bersahutan,
bersedia semua,
di mana tempat untuk mati,
kalau bukan di haribaan Gusti Allah,
harapan saya,
gugurlah dalam perang sabil.

*Apratandha aja 'na ngoncati yuda,
nulya samya alok "Hi,"
sarta sareng mangkat,
Pangran Dipati dharat,
anindhihi ing ngajurit,
asongsong jenar,
mangsah Pangran Dipati.*

Itu pertanda jangan ada yang
meninggalkan peperangan,
kemudian semuanya berseru "Hi" [Allahu
Akbar],
serta berangkat bersama,
Pangeran Adipati [R.M. Sahid] mulai
berjalan,
memimpin dalam peperangan,
menggunakan payung warna kuning,
Pangeran Adipati [R.M. Sahid] maju ke
medan laga.

Pada waktu Kompeni Belanda yang "kafir" menghancurkan dan membakar rumah
suci Tuhan yaitu Mesjid Majahasta, karena kecintaannya kepada Allah, R.M. Sahid dan

¹⁸ Ibid., *Tembang Durma* bait 63/320, 66/321, 67/321, 68/321.

para prajuritnya mengamuk, sehingga pasukan Kompeni Belanda kocar-kacir dan melarikan diri, seperti apa yang terlukiskan dalam tembang *Sinom*¹⁹ sebagai berikut:

*Nulya masjid ing Majasta,
binasmi dening kumpeni,
wau ingkang kawarnaa,
Kangjeng Pangeran Dipati,
ingkang wonten ing ardi,
neng Dhuwet sabalanipun,
dupi wau miyarsa,
Masjid Majasta binasmi,
Mring kumpeni sigra Pangran Adipatya.*

*Nembang tengara siyaga,
arsa tindak ngaler jurit,
nglanggar kang ngobong Majasta,
sawadya samya miranti,
samya nitih turanggi,
bubar tedhak saking gunung,
Majasta kang sinedya,
satedhake saking wukir,
lajeng mlampah dyan prapta ing
Majahasta.*

*Lajeng campuh ing ngayuda,
Kumpeni asru bedhili,
mantri jro nander nerajang,
Pangran Dipati nindhihi,
ingedel wanti-wanti,
mantri jro mangamuk nubruk,
Kumpeni kudandapan,
ingiles dening turanggi,
kuwur gugup Kumpeni nulywa lumajar,*

Kemudian mesjid di Majasta,
dibakar oleh Kompeni,
ketika itu tersebutlah,
Kanjeng Pangeran Adipati [R.M. Sahid],
yang berada di gunung,
di Dhuwet beserta pasukannya,
ketika mendengar berita,
Mesjid Majahasta dibakar,
Pangeran Adipati segera mengejar
Kompeni.

Memberi aba-aba siap,
akan berangkat perang ke utara,
mengejar yang membakar Majahasta,
dengan pasukan bersenjata,
semua menunggang kuda,
setelah berangkat dari gunung,
Majahasta yang menjadi tujuannya,
setibanya dari gunung,
berjalan segera sampai di Majahasta.

Kemudian maju berperang,
Kompeni dengan gencar menembak,
mantri dalam menerkam menerjang,
dipimpin Pangeran Adipati,
diberondong bertubi-tubi,
mantri dalam mengamuk menerkam,
Kompeni terkejut kebingungan,
terinjak-injak kuda,
Kompeni ketakutan gugup dan berlari
tanggung-langgang.

Kepasrahan kepada Allah, membuat dirinya tak gentar dalam menghadapi musuh, karena ia yakin bahwa Allah selalu bersamanya dan senantiasa akan memberikan pertolongan kepadanya dan semua prajuritnya. Dalam keadaan terjepit, kenyataannya Allah memberikan pertolongan kepada Sahid dan para prajuritnya yang berupa turunnya hujan, sehingga Sahid dan pasukannya memperoleh kesempatan untuk menyelamatkan diri dari kejaran musuh.²⁰

Pertolongan lain yang tak pernah terduga oleh siapa pun yaitu ketika datangnya tujuh orang laki-laki yang menyerahkan kuda dan senjata kepada R.M. Sahid, yang diyakininya sebagai malaikat utusan Allah yang berwujud manusia seperti tertulis dalam tembang *Asmaradana* berikut ini:

¹⁹ *Ibid.*, *Tembang Sinom* bait 17-18-19/87.

²⁰ *Ibid.*, *Tembang Sinom* bait 26 dan 35/88.

*Kapalan pitu nututi,
arsa nubruk Pangeran,
sapraptane ing ngarsane,
ing Pangeran Adipatya,
palimarmaning allah,
wong pepitu sareng mudhun,
gegamane binucalan.*

Tujuh orang berkuda mengejar,
hendak menerjang Pangeran [R.M.
Sahid],
sesampainya di hadapannya,
di hadapan Pangeran Adipati [R.M.
Sahid],
karena kehendak Allah,
tujuh orang itu bersama-sama turun,
senjatanya dibuang.

*Ngestu pada atur bekti,
sarwi ngaturaken kapal,
pepitu atur jarane
estu pitulung Hyang Suksma,
malekat pindha jalma,
Pangran Adipati sujud,
ing Allah lan Rasullulah.*

Menghaturkan sembah dan bekti,
serta menghaturkan kuda,
ketujuh orang itu memberikan kudanya,
nyata pertolongan Tuhan Yang Maha Esa,
malaikat yang berwujud manusia,
Pangeran Adipati (R.M. Sahid] bersujud,
di hadapan Allah dan Rasullulah.²¹

Kepasrahan R.M. Sahid ke hadapan Allah Swt. bukan berarti merupakan suatu ungkapan keyakinan dan harapan bahwa di balik semua kesusahan, keprihatinan, dan kesukaran yang dialaminya menantilah suatu kebahagiaan. Sahid semakin menyadari bahwa perjuangannya tak akan ada artinya jika hanya mengandalkan kekuatan dan persenjataan fisik saja, sehingga ia selalu meningkatkan intensitas penghayatan terhadap kekuatan batin. Hal ini memang telah dilakukannya sejak ia masih muda, ia tidak hanya selalu berlatih dan menggembleng dirinya pada hal-hal fisik saja (seperti olah keprajuritan), tetapi juga selalu menggembleng diri dalam hal kebatinan, seperti *tarak brata, tapa brata, mesu budi*, sebagaimana diungkapkan oleh Louw sebagai berikut: “*Deze prins, die van jongst af tot het voeren van den kreig en dins annexe ongemaken gewend gerakte . . . (en) allengskens groote kundigheyd in ‘t stuyk van oorlog (kreeg)*”²² (Sang Pangeran ini sejak muda telah terbiasa olah keprajuritan, ia terbiasa merasakan kesulitan dan susahnyanya orang yang menghadapi peperangan, terbiasa atau tahan bertapa brata, dan oleh karenanya kemampuannya dalam olah keprajuritan menjadi termasyur).

Dari semua uraian yang telah dipaparkan ini, tampak secara jelas bahwa perjuangan Sahid dalam meneguhkan keberadaan dirinya banyak didasarkan atas penghayatan terhadap nilai-nilai religius yang Islami serta semangat untuk membela kebenaran dan menegakkan keadilan. Warna Islam ini juga tampak dalam kegiatannya sebagai pemimpin Pura Mangkunagaran, baik dalam kegiatan sosial maupun budaya termasuk dalam berkesenian.

C. Pertempuran yang Menentukan

Periode pertama pasukan R.M. Sahid bergabung dengan pasukan Sunan Kuning, dan kemudian disusul dengan bergabungnya pasukan Pangeran Singasari (Prabu Jaka) serta Adipati Sujanapura. Pasukan gabungan ini tidak bertahan lama, karena Sunan Kuning memutuskan bergerak ke arah timur (daerah Pasuruhan), sedangkan R.M. Sahid

²¹ Babad Lelampahan. Ibid. Têmbang Asmaradana bait 68-69/93.

²² A.K. Pringgogigdo. 1950. *Geschiedenis der Ondernemingen van het Mangkoenagoro Rijk*. ‘s-Gravenhage Martinus Nijhoff, p. 3.

menginginkan bertempur di kawasan bumi Mataram yang medan pertempurannya sudah dikenal dengan baik.

Selanjutnya R.M. Sahid dan Pangeran Mangkubumi membentuk suatu persekutuan, sehingga barisan gabungan ini bertambah pengaruh dan ruang lingkupnya. Pergolakan meluas jauh sampai melampaui batas-batas negara agung. Daerah pesisir menjadi sasaran pasukan Mangkubumi; Grobogan, Demak, Juwana, dan Jipang diserang dan diduduki. Kondisi rakyat di daerah-daerah itu memudahkan pula pengerahan rakyat untuk bergabung dengan pasukan Mangkubumi. Pada tahun 1746 sudah ada sekitar 13.000 prajurit,²³ di antaranya 2500 pasukan berkuda. Pada tahun 1747 perang meluas ke Bagelen dan Kedu yang menjadi sasaran serangan Sahid.

Sembilan tahun lamanya Sahid berjuang bersama-sama dengan Mangkubumi. Namun pada akhirnya mereka terpaksa berpisah karena adanya perbedaan pendapat. Sahid tidak setuju dengan rencana Mangkubumi untuk berdamai dengan Belanda. Ada tafsiran bahwa sebab utama dari konflik Sahid dan Mangkubumi itu adalah benturan kepribadian. Dapat dibayangkan pula bahwa ambisi keduanya dengan sendirinya bertentangan, terlebih lagi jika perebutan tahta dipikirkan dalam kerangka satu kerajaan.²⁴ Sejak saat itu Sahid berjuang secara mandiri. Ia bertujuan untuk menyatukan bumi Mataram, dan untuk itu ia harus menghadapi tiga kekuatan sekaligus, yaitu Pakubuwana III, Pangeran Mangkubumi, dan Kompeni Belanda yang selalu di belakang mereka sebagai motor penggerak. Hal ini seperti apa yang diutarakan oleh De Jonge, *Alleen stond hij nu tegenover Compagnie, Soenan en Soeltan. Nochtans gelugte het hem telkens aan omsingeling en verpletering te ontanappen*.²⁵ (Dalam kesendirian / secara mandiri ia sekarang harus melawan Kompeni, Sunan dan Sultan. Meskipun sering dikepung musuh dengan kemungkinan akan tumpas, namun ia selalu bisa menghindar).

Pada saat awal pemisahan diri itu, terjadi pertempuran yang hebat sekali melawan pasukan Mangkubumi di Desa Kasatrian, sebelah barat daya Kota Ponorogo lama. Pertempuran itu terjadi pada hari Jum'at Kliwon tanggal 16 Syawal tahun Je 1678 atau tahun 1752 Masehi. Kota Madiun, Magetan, Ponorogo dapat diduduki oleh pasukan Sahid. Setelah kota – kota itu dibakar, ia memerintahkan pasukannya untuk keluar dari Kota Ponorogo, dan membangun kubu pertahanan di barat daya Kota Ponorogo, yaitu di Desa Madiun, Pangeran Mangkubumi segera memerintahkan pengejaran. Ternyata pasukan Sahid sudah tidak berada di Kota Ponorogo, dan pengejaran pun dilanjutkan. Pertempuran hebat di Desa Kasatrian tak terhindarkan, korban yang amat besar berjatuhan di pihak Mangkubumi.²⁶

Pertempuran dengan Pangeran Mangkubumi yang sebenarnya adalah mertuanya sendiri itu sebetulnya tak diinginkannya. Tetapi apa boleh buat, tak ada pilihan lain lagi di dalam pertempuran kecuali mati atau hidup, dibunuh atau membunuh. Keengganan Sahid melawan Mangkubumi itu tampak dalam tembang *Durma* sebagai berikut :²⁷

²³ Sartono Kartodirdjo, 1987, *op.cit.*, p. 229.

²⁴ Ibid., p. 231

²⁵ Pringgodigdo, 1950, *op.cit.*, p.9

²⁶ Yayasan Mangadeg Surakarta, 1989, *op. Cit.*, p. 27.

²⁷ Dagboek, 1780 – 1791, tembang *Durma* bait 71 – 72.

*Duk samana Dipati Mangkunagara,
sakawone rama ji,
kandheg pambujungnya,
mila kandheg samana,
tan nedya mangsah narpati,
lahir batinnya,
emut mratuwa aji.*

Ketika itu Adipati Mangkunagara (R.M. Sahid), setelah Sultan Hamengkubuwana kalah perangnya, tak berniat melanjutkan pengejaran, sebaliknya bahkan menghentikan pengejaran, tak ada niat untuk melawan raja, lahir dan batinnya, selalu ingat kepada ayah mertua yang raja itu.

*Tan angimpi sedya mungsuha sang
rama,
yen den – kajenga ugi,
ing pambujengira,
kadi Sunan kacandhak,
Kanjeng Pangeran Dipati,
Enget ing driya,
lahir tumekeng batin.*

Tak terlintas dalam benaknya melawan ayah mertua, andaikata ia bermaksud melawan juga di dalam pengejaran, tampaknya Sunan (P. Mangkubumi) bisa tertangkap, selalu ingat di dalam hatinya, baik lahir maupun batin.

Pertempuran hebat yang terjadi di Desa Kasatrian, yang diawali dengan keberhasilannya menduduki Kota Madiun, Magetan, dan Ponorogo inilah yang kemudian diperingati kembali dalam bentuk tari *Bedhaya Anglirmendhung*.

Apabila pertempuran di Desa Kasatrian itu terjadi pada tahun 1752, maka empat tahun kemudian tepatnya pada hari Senin Pahing tanggal 17 Syura tahun Wawu 1681 atau tahun 1756 Masehi, terjadi pertempuran yang tak kalah hebatnya di kawasan hutan jati yang sangat lebat bernama Sitakepyak, di sebelah selatan Kota Rembang.²⁸

Dalam pertempuran ini, berakibat korban yang begitu besar bagi pihak Kompeni Belanda. Satu detasemen pasukan Belanda dapat dihancurkan, dan bahkan komandan detasemen itu yang bernama Kapten Van Der Pol berhasil dipenggal kepalanya. Detasemen lainnya di bawah komandan Kapten Beiman, juga berhasil diporak – porandakan. Pertempuran hebat di Hutan Sitakepyak ini kemudian digambarkan kembali dalam bentuk tari *Bedhaya Diradhameta*.

Pertempuran lain yang juga sangat menentukan ialah pertempuran yang terjadi di Yogyakarta, yang terjadi kurang lebih tiga bulan sebelum akhir tahun 1757, tepatnya pada tanggal 3 Sapar tahun Jimakir 1682 atau tahun 1757 Masehi. Pertempuran yang diawali dengan serbuan pasukan Sahid terhadap benteng Kompeni Belanda Vredenburg yang berada di Yogyakarta ini ternyata mengubah politik Belanda, terutama terhadap sikapnya kepada Sahid.

Peristiwa bobol dan porak – porandanya pertahanan Belanda di benteng Yogyakarta ini sempat memusingkan kepala Nicolaas Hartingh, residen Yogyakarta. Hartingh dengan segera menganjurkan Pakubuwana III untuk mengadakan kontak secepatnya dengan Sahid, seperti dinyatakan oleh Rouffaer sebagai berikut : “*Op aandrang van Hartingh stemde de Soenan voorts toe in een samenkomst buiten Surakarta met R.M. Sahid die hierom had verzocht. Op 24 Februari 1757 vond deze samenkomst tusschen Soenan en*

²⁸ *Ibid.*, p. 319.

*R.M. Sahid plaats te Grogol, eenige uren gaans bezuiden Soerakarta.*²⁹ (Karena desakan Hartingh, Sunan terpaksa menuruti permintaan R.M. Sahid untuk mengadakan satu pertemuan di luar Surakarta. Pada tanggal 24 Februari 1757 terlaksanalah pertemuan antara Sunan dengan R.M. Sahid yang bertempat di Grogol, satu jam perjalanan di sebelah selatan Surakarta). Keberhasilan R.M. Sahid dan pasukannya ini terlukis dan diwujudkan dalam tari Bedhaya *Suka Pratama*.

Pertemuan yang dilakukan oleh Pakubuwana III dan Sahid menghasilkan kesepakatan untuk hidup berdampingan secara damai. Pertemuan ini berlanjut dengan diadakannya perjanjian Salatiga yang dilaksanakan pada hari Sabtu Legi tanggal 5 Jumadilawal tahun Alip 1638 windu Kuntara, atau pada tanggal 17 Maret 1757, di Kalicacing Salatiga.³⁰ Menurut perjanjian Salatiga itu, kedudukan R.M. Sahid yang kemudian bergelar K.G.P.A.A. Mangkunagara (I) tidak berbeda dengan raja – raja Jawa lainnya, hanya ia tidak diperkenankan duduk di singgasana, mendirikan Balai Witana, mempunyai alun – alun beserta sepasang pohon beringin, dan menghukum mati.³¹

Tanah yang dikuasainya seluas 400 cacah, tersebar mulai dari tanah di Kaduwang, nglaroh, Matesih, Wiroko, Hariboyo, Honggoboyo, Sembuyang, Gunung Kidul, Pajang sebelah utara dan selatan dari jalan pos Kartasura – Sala, Mataram (di tengah Kota Yogyakarta) dan Kedu.

Perjanjian Salatiga inilah yang merupakan awal berdirinya Pura Mangkunagaran, dengan kepala pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunagara (I). Kedudukan K.G.P.A.A. Mangkunagara I memang sebagai Pangeran Miji, tetapi pada kenyataannya tindak – tanduknya sebagai raja Jawa. Dari uraian ini secara jelas menunjuk bahwa Pura Mangkunagaran berdiri bukan karena belas kasihan atau hadiah, melainkan ditebus dengan perjuangan yang cukup panjang selama 16 tahun dengan berbagai tekanan yang berat, kiranya merupakan perjuangan yang paling panjang dalam menentang bentuk penjajahan di bumi Nusantara ini.

Landasan juang R.M. Sahid atau K.G.P.A.A. Mangkunagara I dan para *kawula* – nya bertumpu pada kekuatan tiga langkah, yaitu : (1) *Mulat Sarira Angrasa Wani* (kenalilah dirimu sendiri, dan jadilah kuat dan pandai); (2) *Rumangsa Melu Handarbeni* (Anggaplah milik praja juga milikmu); (3) *Wajib Melu Hangrungkebi* (berkewajiban untuk siap sedia membela kepentingan praja).³²

Ketiga langkah ini merupakan kekuatan yang dinamis, antara yang satu dengan lainnya saling berkaitan, mengisi dan melengkapi, sehingga mampu menyatukan tekad rakyat dalam menumbuhkan nasionalisme. Ketiganya juga merupakan falsafat yang kemudian dikenal dengan sebutan falsafah kehidupan “Tri Darma”.

D. Kesenimanan R. M. Sahid

Keperkasaan dan perjuangan R. M. Sahid tidaklah dapat diragukan lagi. Ia adalah seorang pejuang, ahli perang gerilya yang terkenal dengan taktik *weweludan*, *dhedhemitan*, dan *jejemblungan*. Sepak terjangnya dalam pertempuran inilah yang membuat dirinya mendapat julukan *Samber Nyawa*, baik oleh lawan maupun oleh kawan.

²⁹ Pronggodigdo, 1950, *op. Cit.*, p.10 ; M.C. Ricklefs, 1974, p. 92

³⁰ Perjanjian Salatiga selain dihadiri Pakubuwana III dan Sahid, juga dihadiri Sultan Hamengkubuwana I yang diwakili oleh Patih Danureja (M.C. Ricklefs, 1974, p. 92).

³¹ Yayasan Mangadeg Surakarta, 1989. *Op. Cit.*, p. 31

³² Mulat Sarira, Stichting van Educatieven Reizen, Correspondentie, Uitwisseling, Bab VI.

Di sisi lain, ternyata R. M. Sahid banyak menaruh perhatian terhadap kehidupan seni, baik pada masa-masa pertempuran maupun pada masa-masa damai. Perpaduan dua karakter yang berbeda, yaitu antara kekerasan (dalam dimensi perjuangan dan peperangan) dengan kehalusan rasa (dalam dimensi seni), merupakan satu kelebihan yang jarang dimiliki oleh para bangsawan Jawa.

Dalam kehidupan keraton, karya seni yang mempunyai nilai tinggi biasanya merupakan buah karya para pujangga, empu, atau ahli seni khusus keraton, atau bahkan oleh raja sendiri terutama ketika kerajaan dalam keadaan damai. Hal ini dapat dilihat bahwa pada masa-masa kerajaan Jawa mengalami gejolak politik, kehidupan seni mengalami kesurutan. Hal ini tentu saja bisa dimaklumi, karena dengan adanya gejolak politik konsentrasi keraton tentu saja mengarah pada masalah-masalah yang ada, dan biasanya perhatian terhadap kehidupan seni agak terlupakan.

Namun tidak demikian halnya dengan R.M. Sahid, yang selalu mempunyai perhatian khusus terhadap kehidupan seni dalam kehidupannya. Perhatiannya terhadap kehidupan seni tidak saja dilakukan pada masa-masa damai, tetapi juga pada masa-masa aktif berperang. Dalam peperangan dahsyat ketika melawan dua detasemen Kompeni Belanda di sebelah selatan Rembang, R.M. Sahid tidak melupakan masalah seni. Hal ini dapat disimak pada cuplikan Palagan Sitakepyak sebagaimana dalam tembang *Durma* berikut ini:

*Dyan tengara enjang umangkat
mangetan ,
Wadya – bala akardi ,
Kali sinasakan ,
Lajeng nyabrang mangetan ,
Rerep Nganjuk kidul Taji ,
Abebedhayan ,
Gamelan den–sindheni.*

Di pagi hari berangkat ke timur,
prajurit melakukan tugas ,
sungai dilewati ,
kemudian menyeberang ke timur ,
istirahat di Nganjuk sebelah selatan Taji ,
menggelar pertunjukan bedhayan ,
beserta iringan gendhing dan
sindhenannya.

*Pan angunggar manahe kang bala –
bala
Senggak bala prajurit , .
Lir wong menang aprang ,
Wong kumpeni Juwana ,
Mempen tan purun medali ,
Enjang umangkat ,
Ngidul ngetan lumaris.*³³

menghibur hati para prajurit ,
bersorak – sorai para prajurit ,
bagaikan orang menang perang ,
orang kompeni di Juwana ,
diam tak mau keluar ,
pagi hari berangkat ,
perjalanan menuju arah tenggara .

Tembang *Durma* di atas, mengungkap dan memberi petunjuk betapa besar perhatian R.M. Sahid terhadap kesenian, karena dalam keadaan perang ia masih menyempatkan diri mempergelarkan tari bedhaya (bedhayan) lengkap dengan iringan *gendhing* dan *sindhenan-nya*. Meskipun pertunjukan seni tadi bersifat memberi hiburan kepada para prajuritnya, tetapi nilai yang terkandung dalam kegiatan itu tentu saja tidak dapat dilepaskan dari jiwa, kecintaan, dan perhatian yang besar dari R.M. Sahid terhadap kehidupan seni.

Kenyataannya, pertunjukan yang dipergelarkan tidak saja memberi hiburan, tetapi dapat memberikan satu kesegaran, menumbuhkan kembali semangat tempur, dan keyakinan diri yang besar terhadap para prajuritnya. Hal ini juga memberi petunjuk betapa

tajam penglihatan batin R.M. Sahid, khususnya tentang manfaat seni dalam menghilangkan ketegangan para *wadya-bala*. Hilangnya ketegangan para prajurit tentu saja sangat penting artinya, karena dengan hilangnya ketegangan berarti akan dapat memberikan rasa percaya diri yang lebih besar, dan secara tidak langsung kekuatan para prajurit akan semakin besar. Itulah sebabnya, dalam perjalanan perangnya R.M. Sahid dan para prajuritnya tak pernah sepi dari kegiatan seni.

Pada sisi yang lain, keseniman R.M. Sahid tidak bisa dilepaskan dari prinsip kehidupan di lingkungan kerajaan Mataram, yang mensyaratkan bahwa seni harus merupakan bagian dari kehidupan, seperti tertuang dalam *Sastra Gendhing*, tembang *Sinom* berikut ini:

*Marma sagung trah Mataram ,
kinen wignya tembang Kawi ,
jer wajib ugering gesang ,
ngawruhi titining ngelmi ,
kang tumraping Kawi asalipun ,
tan lyan titining sastra ,
paugeraning dumadi ,
nora ana kang liya tuduhing
sastra.*³⁴

maka semua keturunan Mataram ,
diharuskan menguasai tembang Kawi ,
karena kewajiban manusia dalam kehidupan ini ,
memahami ilmu yang sejati ,
yang digunakan dalam kehidupan bernegara ,
yang berasal dari tembang Kawi ,
tak ada lain adalah intisari/makna dari sastra ,
pegangan dalam kehidupan ,
yang tidak ada lain ialah petunjuk yang ada pada
sastra.

Hal ini menunjukkan bahwa sebagai *trah* Mataram, R.M. Sahid sangat menghormati leluhurnya, yaitu Sultan Agung, dengan mencoba memahami dan mengikuti *wulang* (ajaran) beliau. Di antara ajaran Sultan Agung menyebutkan bahwa yang dianggap sebagai ksatria trah Mataram harus bisa menunjukkan ciri-ciri sebagai berikut :

*Kawignyane wong agung puniki ,
pan sadasa warna yen tan bisa ,
nistha kuciwa dadine ,
dhidhin karem ing ngelmu ,
kaping kalih bisa angaji ,
ping tiga bisa maca ,
ping sekawanipun ,
kudu atul anenurat ,
kaping lima wigya anitih turanggi
,
kaping eneme beksa.*

Apa yang digolongkan orang besar yang pandai itu ,
haruslah menguasai sepuluh kelengkapan dasar ,
jika tidak bisa menguasai kesepuluh dasar itu ,
belumah sempurna dan akan kecewa nantinya ,
pertama harus suka akan ilmu ,
yang kedua harus bisa mengaji ,
ketiga harus bisa membaca ,
sedangkan yang keempat ,
harus pandai menulis ,
yang kelima harus pandai menunggang kuda ,
keenam harus pandai menari.

*Ping pitune kudu wruh ing
gendhing ,
kaping wolu apan kudu bisa ,
tembung Kawi tembang gedhe ,
ping sanga bisa iku ,
olah yuda gelaring jurit,
wignya angadu bala,
ping sedasanipun,
limpat pasang ing grahita,*

Ketujuh harus memahami gendhing ,
kedelapan harus menguasai ,
bahasa Kawi tembang gedhe/
melakukan kekawin ,
yang kesembilan juga harus menguasai ,
olah keprajuritan dan siasat perang ,
serta pandai melatih para prajurit dalam
pertempuran ,
lengkap yang kesepuluh ,

*wruh mring sasmita tumrapping
kramaniti,
wruh saniskareng basa.*³⁵

bisa memahami situasi dan perubahan zaman ,
tahu dan memahami tata krama ,
serta mengetahui segala adat dan tata cara.

Sebagai ksatria *trah* Mataram, R.M. Sahid tampak jelas sekali berusaha memenuhi sepuluh kelengkapan dasar yang merupakan ajaran leluhurnya, yaitu raja besar Mataram Sultan Agung. Itulah sebabnya, pada masa damai atau ketika ia mulai bertahta, kehidupan seni di Pura Mangkunagaran tumbuh subur dan berkembang dengan pesat.

Kehidupan seni di Pura Mangkunagaran tidak terbatas pada hasil karya seninya saja, tetapi mencakup kegiatan-kegiatan yang berupa pertunjukan dan latihan yang teratur. Hal ini menunjuk secara jelas betapa suburnya dinamika kehidupan seni ini bisa terwujud karena R. M. Sahid memberikan tempat dan kesempatan yang luas, serta mendukung dana dalam kegiatan seni.

Besarnya perhatian dan penanganan langsung yang dilakukan oleh R. M. Sahid dalam kegiatan yang menumbuhkan seni tersebut, merupakan petunjuk nyata bahwa ia adalah tokoh penting dan dominan yang patut diperhitungkan dalam membahas substansi sejarah seni tradisi Jawa, khususnya di Pura Mangkunagaran. Hal ini tidak hanya pada konsep pengembangannya, tetapi yang lebih penting adalah karya-karya seni yang dihasilkan R.M. Sahid itu sendiri.

Karya seni yang dihasilkan R.M. Sahid ternyata bukanlah karya seni yang tak bernilai, tetapi benar-benar merupakan karya seni yang bernilai tinggi, baik secara wujud maupun secara konsep yang mendasari karyanya. Beberapa karya seninya yang penting tercatat di antaranya: tari *Bedhaya Anglirmendhung*, tari *Bedhaya Diradameta*, tari *Bedhaya Sukapratama*, tari *Srimpi*, tari *Tayub*, tari *Perang Kembang*, tari *Prajuritan Putri*, tari *Sodhoran*, tari *Watangan*, tari *Remeng Mataram*, tari *Gelas*, wayang wong, dzikir tarebangan, doa rebana, ura-ura (tembang macapat), salawat tarebangan, trompet suling dan tambur (drum band?), juga karawitan dan wayang krucil.³³

Selain itu, ia juga menghasilkan karya sastra, terbukti dengan penulisan Alquran yang dilakukan sebanyak delapan kali dan menyalinnya ke dalam bahasa Jawa dan Arab *pegon*. Juga penulisan kitab turutan, pembuatan jimat (berbentuk kaligrafi) dan tasbih untuk para ulama, sentana, dan para prajuritnya. Karya sastranya yang paling penting ialah *Babad Lelampahan* dan *Babad Tutur* (berbentuk tembang/puisi metris).

E. Nuansa Islami dalam Karya Seni R.M. Sahid

Tak diragukan lagi bahwa Islam yang berkembang di Indonesia didasarkan atas keyakinan tasawuf. Hal ini terbukti dengan adanya telaah sastra Melayu maupun Jawa yang ternyata banyak mengungkapkan ajaran tasawuf dan perkembangannya. Perkembangan ilmu tasawuf ini mau tidak mau mengaliri pula keyakinan Islam yang berkembang di Indonesia.

Aliran tasawuf yang berkembang di Indonesia ialah tasawuf yang bersifat ortodoks, yang lebih dapat diterima karena ajarannya tetap mengesakan Tuhan. Bagi tasawuf ini, Tuhan adalah pencipta, sedang alam semesta adalah ciptaannya. Sistem tasawuf ini berorientasi pada tasawuf “*ahlu sunnah wal jamaah*” atau aliran sunni, yang bermazhab Imam Syafii.

Perkembangan tasawuf di Indonesia tentu saja tidak terlepas dari peranan raja-raja Islam di Samudra Pasai (Aceh) yang berperan sebagai penerima dan pengembang Islam

³³ Yayasan Mangadeg Surakarta. 1987. *op.cit.*, p. 28.

pertama di Indonesia. Namun tak dapat diingkari bahwa tasawuf yang berkembang tersebut adalah tasawuf yang disebarkan oleh Nurrudin Arraniri, yang ajarannya terkenal dengan sebutan *wujudiyah muwahhidah*. Ajaran ini berpedoman bahwa wujud Tuhan adalah wujud yang mutlak, berdiri sendiri dan maha sempurna. Berdasarkan tasawuf inilah kemudian berkembang ilmu tarekat. Tarekat itu sendiri adalah jalan yang lebih sempit dan lebih sulit dijalani, yang membawa santri (disebut *salik*) atau pengembara dalam pengembarannya (disebut *suluk*) melalui berbagai persinggahan (*maqam*), sampai mungkin cepat atau lambat akhirnya ia mencapai tujuannya, yaitu tauhid sempurna yang merupakan pengakuan berdasar pengalaman bahwa Tuhan adalah satu. Annemarie Schrimmel menjelaskan bahwa tarekat lebih menitikberatkan pada amaliah. Ia juga mengutip hadis Nabi, bahwa tiga aspek utama dalam tafawuf adalah syariat sebagai *aqwali* (perkataan), tarekat sebagai *a'mali* (perbuatan), dan hakekat sebagai *ahwali* (keadaan batin).³⁴

Untuk mencapai tataran tertinggi dalam tasawuf, terlebih dahulu diperlukan laku tarekat dan hakekat yang meliputi: sahid, tobat, *wara'*, *faqr*, tawakkal, sabar, dan ridho. Seperti dinyatakan oleh Harun Nasution, bahwa dalam laku tasawuf usaha menuju pendekatan dengan Allah terdapat lima jalan yang harus ditempuh, yaitu syariat, tarekat, hakekat, ma'rifat, dan mahabbah (cinta suci pada Allah).³⁵ Jika manusia sudah mencapai tataran di atas, barulah ia sampai pada tataran ma'rifat. Refleksi dari keadaan tersebut ialah berkembangnya model dzikir sebagai manifestasi hubungan antara makhluk dengan khaliknya.

Dzikir itu sendiri memang dapat disebutkan sebagai ciri khas yang membedakan antara muslim dengan para sufi (penganut tasawuf), yang didasarkan atas firman Allah yang berbunyi: "orang-orang yang beriman, hati mereka menjadi tenteram dengan mengingat Allah. Ingatlah, hanya dengan mengingat Allahlah hati menjadi tenteram". Dengan kata lain, orang tidak dapat mencapai Dia, tanpa mengingat-Nya terus-menerus. Bagi penganut tasawuf, dzikir merupakan jalan utama menuju kecintaan Allah.

Kebiasaan R.M. Sahid dengan rakyatnya melakukan dzikir, merupakan amalan yang biasa dilakukan ahli tasawuf. Sebagaimana dikutip Schrimmel, Ash-Shara'ni dalam *Bayan Al-asrar* menguraikan tentang tujuh jenis dzikir, yaitu: dzikir dengan lidah (dzikir *al-lisan*), dzikir yang tidak terdengar tetapi terdiri atas gerak dan rasa di dalam (dzikir *an-nafs*); dzikir dengan hati, bila pelaku dzikir merenungkan keindahan dan keagungan Tuhan di dalam dirinya (dzikir *al-qalb*); dzikir dengan ruh, bila pelaku dzikir mengamati cahaya sifat-sifat Tuhan (dzikir *ar-ruh*); dzikir dengan inti hati, apabila rahasia illahi terungkap (dzikir *as-sirr*); dzikir rahasia, penglihatan cahaya keindahan kesatuan sejati (dzikir *al-khafi*); dan dzikir rahasia segala rahasia, penglihatan Realitas Kebenaran Mutlak (dzikir *akhfa al-khafi*).³⁶ Suatu cara untuk memusatkan pikiran dalam hubungannya dengan dzikir adalah dengan merenungi kata Allah dalam kejernihan pikiran yang sempurna.³⁷ Pengulangan kata Allah atau rumus *la illaha illallah* yang diucapkan secara berirama disertai gerakan tertentu, dengan mudah menyebabkan keadaan *trance*.³⁸ Kata Allah

³⁴ Annemarie Schrimmel. 1975. *Mystical Dimension of Islam*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, terj. Sapardi Djoko Damono, et. Al., p. 101.

³⁵ Harun Nasution. 1973. *Filsafat dan Mistisisme dalam Islam*. Jakarta: Bulan Bintang, p. 58.

³⁶ Schimmel, 1975, *op. cit.*, p. 178-179.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid*, p. 180.

disingkat menjadi huruf terakhir *ha* yang dilafalkan ke arah pundak kiri, dan *hu* diucapkan ke arah pundak kanan, kemudian *hi* diucapkan dengan kepala menunduk.³⁹

Sementara itu, Pustaka Mangkunagaran (MS. J., Arab Pegon Gendhong Ponoragan) menyebutkan bahwa untuk mencapai tingkat tertinggi dalam kehidupan batin manusia, terdapat empat tingkatan yang harus dilalui, yaitu alam jagad atau alam *nasud* (alam manusia), alam hati atau alam *malakut*, alam ruh atau alam *jabarut*, dan alam *akhadiyat* atau alam *lahud*. Dzikir yang dilakukan pun berbeda antara tingkatan yang satu dengan tingkatan lainnya.

Dzikir dengan *la illaha illallah* adalah ucapan jasad, dzikir dengan *illallah* adalah dengan ucapan hati, dzikir dengan *Allah* dengan ucapan ruh, dan dzikir dengan *hu* adalah ucapan *akhadiyat*. Dengan demikian, tampaklah kata *hu*, *ha*, dan *hi* merupakan bentuk dzikir tingkatan yang tertinggi. Kebiasaan R.M. Sahid menulis kaligrafi (termasuk yang digunakan pada dodot untuk busana tari bedhaya) dan jimat, berkaitan dengan keyakinan tasawuf bahwa setiap huruf yang ada pada Alquran merupakan cadar ke-“yang lain”-an yang menyimpan makna rahasia yang harus diterobos oleh ahli tasawuf.⁴⁰



1. Motif kain dodot yang digunakan sebagai busana Bedhaya *Anglirmendhung*. Motif alas-alasan dengan bentuk kaligrafi, tampak merupakan pengembangan dari huruf Arab (*ha*, *hu*, *hi*, yang juga merupakan bentuk dzikir tingkatan yang tertinggi). Bentuk kaligrafi ini juga tampak sebagai figur manusia yang digayakan secara nonrepresentatif, dengan kata Allah yang diletakkan didalam hati, sebagai perwujudan ‘hati manusia dekat dengan Allah’. Bentuk semacam ini juga berfungsi sebagai ‘jimat pelindung’.

Pada kenyataannya, pengaruh tasawuf dalam perkembangan Islam di Indonesia demikian kuatnya. Hal ini tentu saja dapat dimaklumi, mengingat tasawuf sudah tertanam sejak Islam ada di Indonesia. Oleh karena itu tidak dapat diingkari bahwa kerajaan Islam di Jawa juga merupakan salah satu pusat perkembangan Islam yang berdimensi tasawuf.

Dengan adanya latar belakang Islam tasawuf inilah, maka karya-karya seni yang lahir pada masa-masa kejayaan raja-raja Islam di Jawa tidak bisa dilepaskan dari pengaruh tasawuf di atas. Hal ini tentu saja tidak mutlak atau katakanlah sepenuhnya mewarnai

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid, p. 423-424.

karya seni yang ada, namun paling tidak perpaduan warna antara Islam yang berdimensi tasawuf dengan nilai-nilai budaya yang lain akan menandai satu karakteristik karya itu.

Hal ini berlaku pula pada karya-karya yang dihasilkan oleh R.M. Sahid, meskipun karya seni yang dihasilkan tidak semuanya bersifat religius tetapi pada kenyataannya dimensi tasawuf cukup menonjol. Sebagai salah satu pusat kebudayaan Jawa, tentu saja warna pengaruh Hindu masih tampak dalam karya-karyanya, namun warna ini bukanlah dalam pengertian esensinya, melainkan hanya dalam bentuk fisik semata.

Seperti halnya para leluhur R.M. Sahid, terutama yang sangat populer ialah Sultan Agung, ia secara jelas membuat sintesis yang berhasil antara seni dan agama yang rupanya diwarisi oleh para wali terkenal, diantaranya Sunan Kalijaga.

F. Tari Bedhaya

Tari *bedhaya* adalah sebuah contoh karya tari tradisi keraton (juga hadir pada awal pembentukan tari di Pura Mangkunagaran) yang secara konseptual dan kewujudan mempunyai nilai tinggi. Hal itu dikarenakan tidak hanya berkaitan dengan permasalahan teknik, apalagi teknik gerak, namun juga mencakup pemikiran, ide, konsep, yang merefleksikan *world of view* para senimanya, dan juga merefleksikan *school of thought*. Keberadaan tari *bedhaya* di istana-istana Jawa diduga merupakan kelanjutan kehidupan budaya dari masa Mataram Baru. (Sampai sekarang, belum ditemukan data yang tepat kapan tari *bedhaya* mulai hadir di istana). Dugaan bahwa tari *bedhaya* sudah ada di istana pada masa Mataram Baru, didasarkan pada laporan perjalanan seorang utusan pemerintah Belanda Rijklof van Goens, yang berkunjung ke Mataram sekitar tahun 1648 sampai 1654 tpada masa pemerintahan Sultan Agung (de Graaf, ed. 1959:235-238; seperti dikutip Soedarsono 1984:15).

Sumber-sumber tertulis lain: *Serat Centhini*, *Serat Sastramiruda*, *Serat Wedhapradangga*, dan juga *Serat Kridhawayangga* serta *Het Serimpi Boek*, menyatakan bahwa pada masa Hindu ada petunjuk tentang keberadaan tari *bedhaya*. Sumber-sumber tersebut di atas mengacu pada *Kakawin Arjuna Wiwaha*, dengan menunjuk adanya *lenggot bawa* yang dilakukan para bidadari yang *ambadhaya* di hadapan para dewa.

Kakawin Arjuna Wiwaha yang ditulis Mpu Kanwa pada pertengahan abad XI (pada masa pemerintahan Airlangga) sebagian dipetik dari *Kitab Mahabharata* parwa ketiga, yaitu *vanaparwa*. Banyak sarjana sastra di antaranya Prof. Berg berpendapat bahwa *cerita Arjuna Wiwaha* itu dimaksudkan untuk melambungkan perkawinan Raja Airlangga dengan putri Sanggramawijaya Prasadatungga Dewi, yaitu seorang putri Raja Sriwijaya (Berg dalam *BKI* 1983:97:1994). Hal ini bisa diperkirakan bahwa apa yang ditulis dalam *Kakawin Arjuna Wiwaha* yang fungsinya bisa sebagai salah satu usaha legitimasi kekuasaan raja (selain sebagai karya sastra) merupakan sesuatu yang terjadi atau ada pada masa itu, termasuk masalah *lenggot bawa* dan *ambadhaya*. Hal ini bisa disejajarkan dengan istilah-istilah *baksa*, *abaksa*, *baksan*, *babaksan* yang banyak tertulis dalam kakawin pada masa Hindu, dan sekarang masih bisa diamati wujudnya dengan istilah yang lazim digunakan, yaitu *beksa*, *beksan*, dan *ambeksa*.

Untuk mendukung pendapat ini, di dalam *Old Javanese English Dictionary* yang ditulis oleh P.J. Zoetmulder, ada petunjuk mengenai *bedhaya*. Pada halaman 184 tertulis kata *ambada* dalam bahasa Kawi, untuk menegaskan kata tersebut biasa digunakan tambahan *ya*, yang mempunyai arti membujuk, mengajak, merayu, dan juga bujuk rayu. Hal ini juga dicontohkan dengan mengutip kalimat yang ada pada *Kitab Wrettasancaya* 7.70 b sebagai berikut: "*lagy amaweng paturon ... amrih ambada (ya) lon mangukih sinjang.*" Hal ini jika dikaitkan dengan tari *Bedhaya Ketawang* terasa tepat, karena syair yang ada pada *Bedhaya Ketawang* merupakan ajakan, rayuan, bujuk rayu seorang wanita

(secara legendaris dalam hal ini Kanjeng Ratu Kidul) kepada susuhunan; sultan. "Bukti lain misalnya yang ada pada halaman 145, yaitu kata *asta sakti* (delapan sakti), yang juga disebutkan tertulis dalam *Kitab Jnanasiddhanta*. Sakti sendiri mempunyai arti kekuatan, daya, tenaga, kekuatan yang agung (*regal power*), kekuasaan, dan juga berarti kekuatan yang aktif dari dewa yang diwujudkan sebagai istri dewa itu sendiri.

Dalam *astha sakti* (dugaan kuat merupakan delapan sakti yang harus dimiliki oleh seorang raja untuk legitimasi dirinya), yang dirinci sebagai berikut:

1. *Ajara*, yang berarti tidak dipengaruhi hari tua, dalam hal ini bisa ditafsirkan sebagai abadi (*langgeng*)
2. *Amara*, yang mempunyai arti Tuhan, dewa, dan juga abadi.
3. *Aksaya* (*aksa*), yang mempunyai arti sejenis biji-bijian yang dibuat menjadi tasbih, yang juga merupakan satu benda yang dikeramatkan, dan bisa digunakan sebagai senjata.
4. *Apratihata* (*apratihata*, *pratihata*), yang berarti pantulan sinar atau pancaran sinar; hal ini bisa dibandingkan dengan *mawa teja*, *cumlorot cahyane* yang digunakan untuk melengkapi sebutan sunan/sultan sampai sekarang.
5. *Baddhya* (diduga kuat menjadi *badhaya*, *bedhaya*), dalam kamus tidak dijelaskan, tetapi penulis menduga keras bahwa ini adalah untuk menunjuk *bedhaya* atau yang fungsinya seperti *bedhaya*. Dalam hal ini kiranya bisa ditafsirkan sebagai *abdi dalem bedhaya* yang sudah banyak diulas oleh A.M. Hermien Kusmayati dalam tesisnya. *Bedhaya* sebagai *abdi dalem* merupakan salah satu sakti raja, yang sangat dibutuhkan keberadaannya sebagai legitimasi raja, sehingga bisa diangkat sebagai permaisuri atau *garwa ampil*. Hal ini tentu saja harus dipandang dengan kacamata Hindu, yaitu konsep *dewaraja*, yang ada sejak masa pengaruh Hindu dan yang masih terasa berlanjut hingga saat ini.
6. *Abaddhya* (diduga kuat menjadi *ambadhaya*, *ambedhaya*), dalam kamus tidak ada penjelasan mengenai artinya, tetapi dugaan kuat penulis ialah setara dengan pengertian yang masih sering digunakan saat ini yaitu *ambadhaya*. Misalnya, *ambadhaya nata* yang berarti menari berkeliling atau mengelilingi raja (dengan bujuk rayu?). Dengan demikian hal ini bisa ditafsirkan sebagai *bedhaya* dalam bentuk tari (tari *bedhaya*), yang juga merupakan salah satu dari sakti raja. Untuk itu wajarlah kiranya apabila tari *bedhaya* merupakan salah satu kebesaran raja.
7. *Wasya*, mempunyai arti *abdi* (budak) dan juga bisa berarti *panakawan*. Menarik sekali untuk disimak bahwa istana dan juga raja-raja di Jawa sampai saat ini mempunyai *abdi palawija* dan *canthangbalung*, yang rupa-rupanya ada kemiripan dengan hal yang disebutkan di atas. *Abdi palawija* dan *canthangbalung* ini diyakini mempunyai kelebihan yang bisa mendukung kebesaran raja.
8. *Anawasya*, yang berarti mempunyai *kawula* (rakyat) yang taat, tunduk kepada raja. Hal ini berarti adanya kekuatan atau kekuasaan yang didukung oleh rakyat. Raja yang sudah tidak didukung oleh rakyat dikatakan sudah kehilangan *wahyu keraton* atau *pulung keraton*, yang berarti sudah tidak bisa menjadi raja lagi karena tidak ada kekuatan yang mendukungnya (Zoetmulder 1982:145).

Dari uraian mengenai *astha sakti* yang interpretatif ini, tampak jelas bahwa sejak masa Hindu (paling tidak, masa *Kakawin Arjuna Wiwaha* itu ditulis, yaitu masa pemerintahan Airlangga) *bedhaya* sebagai *abdi dalem* dan *bedhaya* sebagai bentuk tari sudah hadir di lingkungan istana serta menjadi sakti raja yang sangat diperlukan bagi legitimasi raja dan kerajaan itu sendiri.

Dengan demikian, bisa dikatakan di sini bahwa tari bedhaya yang ada sekarang dengan induk tari *Bedhaya Ketawang*, merupakan kelanjutan tari *bedhaya* pada masa Hindu atau mengacu padanya, terutama kedudukannya sebagai sakti raja.

Keyakinan masyarakat Jawa terhadap rajanya yang merupakan titisan dewa, penjelmaan dewa, yang mempunyai kesaktian, kekuasaan, dan kemampuan yang tak terbatas, lebih memperkuat pendapat bahwa hanya rajaiah satu-satunya orang yang layak dan pantas sebagai pencipta tari bedhaya yang bernilai magis religius. Dengan demikian wajarlah apabila tari bedhaya ditempatkan sebagai sesuatu yang disakralkan, sebagai pusaka, dan sebagai perangkat kebesaran raja.

Bedhaya merupakan tarian kelompok yang ditarikan oleh wanita. Jumlah penari yang biasa dipergunakan untuk membentuk koreografi atau susunan tarinya adalah sembilan orang yang menurut *Wedhapradangga* jumlah sembilan orang ml dimulai sejak zaman Sultan Agung yang disebut juga bedhaya zaman keislaman. Selain itu terdapat pula bedhaya yang dilakukan oleh tujuh orang penari, yang dalam *Wedhapradangga* jumlah tujuh orang penari ini dikatakan sebagai *bedhaya cara kina*, yaitu pada zaman *kadewatan* yang berarti pada masa Hindu.

Pengertian tari bedhaya itu sendiri menurut *Wedhapradangga* adalah *jajar jajar sarwi beksa sarta tinabuhan Gangsa Lokananta (gendhing kemanak), binarung ing kidung sekar kawi utawi sekar ageng*, yang berarti menari dalam posisi berbaris dengan diiringi oleh Gamelan Lokananta (*gendhing kemanak*) dibarengi dengan puisi metris *sekar kawi* atau *sekar ageng*. Sumber lain yang memberi petunjuk tentang pengertian tari bedhaya ialah *Serat Pustaka Raja* yang ditulis oleh pujangga Istana Surakarta R.Ng. Ranggawarsita pada akhir abad XIX. Dalam *Serat Pustaka Raja* disebutkan bahwa yang dimaksud bedhaya ialah *jajar jajar sarwi beksa sarta tinabuhan kidung* (Ranggawarsita 1884-1906:I:217-218; Papenhuijzen 1988:37), yang berarti menari dalam posisi berbaris serta dengan iringan *kidung* (nyanyian Jawa).

Dari penjelasan yang ada pada kedua sumber itu, bisa ditentukan di sini bahwa tari bedhaya mencakup tiga unsur (komponen) yang saling melengkapi, yaitu: pertama, unsur tari yang mencakup gerak dan pola lantai dengan banyak menggunakan posisi berbaris; kedua, unsur karawitan yang menunjuk garap *gendhing kemanak*; ketiga, unsur *kidung* yang menggunakan *sekar kawi*. Dari pengamatan pada tari bedhaya yang masih ada sekarang, unsur tari tampak jelas pada penggunaan vokabuler-vokabuler gerak yang *tan wadhag (non-representatif)* dengan menggunakan pola lantai berbaris, seperti *gawang garuda nglayang (montor mabur)*, *gawang blumbangan*, *gawang jejer wayang*, *gawang urut kacang*, *gawang tiga-tiga*. Penggarapan pola lantai seperti tersebut diatas selain juga terkait dengan konsep ruang arsitektural *pendhapa*, juga banyak terinspirasi dari pola-pola gelar perang seperti *emprit neba*, *sapit urang*, *garudha nglayang*, *dhirada meta*, *cakra byuha*, dan lain-lain.

Unsur karawitan yang menunjuk garap *gendhing kemanak*, secara jelas juga disebut dalam *Wedhapradangga* dan hal itu masih digunakan juga pada beberapa tari bedhaya yang ada sekarang. *Gendhing kemanak* menunjuk *ricikan* (instrumen gamelan) yang digunakan serta menunjuk pola garap tertentu sebagai pemangku lagu yang ada. Ricikan gamelan yang dimaksud adalah:

1. *gendhing*, yaitu ricikan *kemanak* terdiri atas dua buah;
2. *pamatut*, yaitu ricikan *kethuk*;
3. *sauran*, yaitu ricikan *kenong*;
4. *teteg*, yaitu ricikan *kendhang* (besar);
5. *maguru*, yaitu ricikan *gong*.

Unsur *kidung* tampak pada lagu dan syair yang digunakan pada tari *bedhaya*, sebagai contoh pada tari Bedhaya Ketawang menggunakan *tembang Durma* untuk bagian awalnya. Juga pada *Bedhaya Gadhungmlathi*, *Bedhaya Semang*, dan *Bedhaya Anglirmendhung*, masing-masing menggunakan *tembang Durma* untuk bagian awalnya. Contoh lain, pada tari *Bedhaya Sumrek* yang menggunakan *tembang Asmarandana* untuk bagian awalnya, juga bagian pertama tari *Bedhaya Pangkur* yang menggunakan *tembang Pangkur*.

Tari *bedhaya* dilakukan oleh sembilan orang penari, jumlah yang mengandung makna simbolis yang selalu terkait dengan pandangan dan filsafat masyarakat Jawa yang mendukungnya. Dengan demikian bisa dikatakan bahwa tari *bedhaya* selalu ada keterkaitan dengan kultur zamannya (*kulturgebundenheit*) atau ada ikatan dengan jiwa zaman. Untuk membahas tari *bedhaya*, kita harus melihatnya melalui kaca mata budaya Jawa saat itu, di mana tari *bedhaya* hadir di dalamnya. Jumlah sembilan yang dipilih adalah jumlah bilangan terbesar menurut pandangan orang Jawa. Hal ini selalu dikaitkan dengan perwujudan makrokosmos dan mikrokosmos, sehingga jumlah sembilan pada tari *bedhaya* juga merupakan perwujudan makrokosmos dan mikrokosmos tadi.

Persoalan ini tidak lepas dari kepercayaan masyarakat Jawa saat itu yang meyakini tentang kesejajaran jagad raya dan dunia manusia. Menurut kepercayaan ini kemanusiaan itu senantiasa berada di bawah pengaruh tenaga-tenaga yang bersumber pada penjuru mata angin dan pada bintang-bintang serta planet-planet. Tenaga-tenaga ini mungkin akan menghasilkan kemakmuran dan kesejahteraan atau membuat kehancuran, bergantung pada dapat tidaknya individu-individu dan kelompok-kelompok masyarakat terutama sekali pimpinan negara, berhasil dalam menyelaraskan kehidupan dan kegiatan mereka dengan jagat raya (Heine-Geldern 1982:2).

Tari *Bedhaya Ketawang* yang kemudian menjadi induk dari tari *bedhaya* yang ada sekarang, awal terbentuknya juga berkaitan dengan masalah tersebut di atas, sebagai *pusaka keprabon Jawi* untuk tujuan kemakmuran, kesejahteraan, dan kewibawaan Kerajaan Mataram. Jumlah sembilan pada tari *bedhaya* yang merupakan simbol makrokosmos (jagad raya) ini ditandai dengan sembilan arah mata angin (*nawa yonyatmaka*) masing-masing: tengah (sebagai pusat), utara, selatan, timur, barat, timur laut, barat laut, tenggara, dan barat daya. Selain itu, jumlah sembilan juga merupakan simbol alam semesta dengan segala isinya, yang mencakup: bintang, bulan, matahari, angkasa (langit), bumi (tanah), air, api, angin, dan makhluk hidup yang ada di dunia ini.

Menurut konsep kenegaraan klasik yang memandang bahwa raja adalah titisan dewa, maka budaya keraton menganggap lingkungannya sejajar dengan lingkungan para dewa yang segala sesuatunya dianggap sakral. Dari konsep kenegaraan klasik ini, masyarakat percaya bahwa ada kesejajaran antara makrokosmos dan negara. Hal ini tampak pula dengan terpilihnya angka sembilan (yang juga ada pada tari *bedhaya*) sebagai simbol salah satu *sakti* raja yang berjumlah 8 (*astha sakti*) ditambah satu sebagai pusat yaitu raja dan istananya. Hal ini mengacu pada doktrin Brahma yang menyatakan bahwa di tengah-tengah Jambudwipa (jagad) berdirilah Gunung Meru, Gunung Kosmis yang diedari oleh matahari, bulan, dan bintang-bintang. Di puncaknya bersemayam Syiwa Dewaraja yang dikelilingi pula oleh tempat-tempat tinggal dari delapan *lokapala* atau dewa-dewa penjaga jagad (Heine-Geldern 1982:5).

Jumlah sembilan pada tari *bedhaya* juga merupakan simbol mikrokosmos (*jagading manungsa*) yang ditandai dengan adanya sembilan lubang yang ada pada manusia (*babahan hawa sanga*) serta anggota badan yang dimiliki manusia. Semuanya terwakili dalam peran yang dibawakan oleh setiap penari, masing-masing: penari *batak* sebagai kepala, yang merupakan perwujudan dari pikiran dan jiwa; penari *endhel ajeg* (di Yogyakarta disebut *endhel pajeg*) merupakan perwujudan nafsu atau keinginan hati;

penari *jangga* mewujudkan bagian leher; penari *dhadha* mewujudkan bagian dada; penari *apit ngajeng* mewujudkan bagian lengan kanan; penari *apit wingking* mewujudkan bagian lengan kiri; penari *endhel weton/wedalan* (di Yogyakarta disebut *endhel wedalan ngajeng*) mewujudkan bagian tungkai kanan; penari *apit meneng/kendel* (di Yogyakarta disebut *endhel wedalan wingking*) mewujudkan bagian tungkai kiri; penari *buncit* (di Yogyakarta disebut *bunthil*) mewujudkan bagian organ seks (Soedarsono 1984:7982).

Makna simbolis yang disandang masing-masing peran (penari) dalam tari bedhaya menggambarkan perwujudan lahir manusia sempurna, yang mencakup kepala, badan, kedua tangan, serta kaki. Gerakan *jangga*, *dhadha*, dan *buncit* mengikuti batak sebagai kepala yang memiliki pancaindera. Peperangan antara batak melawan *endhel* ajeg atau *endhel* pajeg dalam pengertian peperangan melawan musuh (dalam diri manusia yaitu nafsu atau keinginan hati), maupun perwujudan percintaan adalah simbol di dalam kehidupan yang penuh dengan pertentangan, seperti antara baik dan buruk, kanan dan kiri, tinggi dan rendah (Brongtodingrat 1982:17-21), serta masih banyak lainnya.

Dari uraian-uraian tersebut, wajarlah kiranya apabila masyarakat Jawa saat itu (dan juga sekarang pada lingkup yang terbatas) menempatkan tari bedhaya sebagai sesuatu yang bersifat religio-magis dan dikeramatkan, serta merupakan salah satu sarana untuk menuntun *olah semedi* dan *patraping panembah*.

Proses pembentukan tari tradisi Jawa (termasuk tari bedhaya) rupa-rupanya diilhami oleh apa yang ada dalam lingkungan kehidupan manusia. Hal ini tampak jelas pada pembentukan Bedhaya Ketawang yang diilhami suara-suara alam yang terdengar seakan-akan dari langit (pendekatan auditif) dan kemudian terwujud dalam pola garap *gendhing* kemanak. Istilah-istilah yang digunakan untuk menyebut vokabuler-vokabuler tari seperti *sekar suhun*, *mucang kanginan*, *lincak gagak*, *merak kasampir*, *wedhi kengser*, *jala-jala*, *gajah-gajahan*, dan lain-lain, secara jelas menunjuk adanya pendekatan visual. Wujud vokabuler-vokabuler yang mengacu pada lingkungan alam seperti itu, digarap dalam bentuk yang *tan wadhag* (*non-representatif*, abstrak) terutama dalam tari bedhaya. Stilasi (penggayaan) yang demikian tinggi menunjuk keluasan wawasan seniman tradisi, dan juga menunjuk bahwa seniman tari tradisi itu *simpateo* dengan kosmos.

Tari bedhaya yang ditarikan dengan halus, pelan, lembut dan *mbanyumili* serta diiringi dengan *gendhing* kemanak yang menyatu dengan tembang, menghadirkan suasana *regu* (agung), *wingit*, wibawa, dan membawa kita kepada suasana magis dan kontemplatif, seolah-olah kita berada di alam lain, sehingga tepatlah kiranya sebagai sarana yang menunjuk ke arah *olah semedi* atau *patraping panembah*. Dari sini manusia diharapkan bisa menangkap bisa menangkap *heneng* (dalam diam), *hening* (dalam keheningan), *hawas ing purwa sedyo* (sangkan paraning dumadi/tahu akan asal dan tujuan kehidupan). Beberapa tari bedhaya menyajikan tema-tema tertentu, namun demikian alur ceritanya tidak tampak secara jelas karena vokabuler tari yang dihadirkan sangat simbolis, yaitu menggunakan pola-pola gerak yang *tan wadhag* (*non representatif/ abstrak*). Lagi pula tata busana (pada umumnya *dodot ageng*) dan tata rias yang sama, serta tanpa adanya penokohan yang jelas, semakin menyulitkan pemahaman ceritanya. Hal ini justru membuat tari bedhaya bisa dihayati lepas dari unsur cerita yang mendukungnya.

Identifikasi cerita yang ada pada tari bedhaya bisa dengan cara menafsirkan syair yang dilagukan oleh *gerong* dan *sindhen* yaitu kelompok vokal laki-laki dan wanita yang turut berperan dalam *gendhing* bedhaya. Misalnya, syair yang digunakan dalam *Bedhaya Ela-ela* memberi petunjuk cerita yang digunakan yaitu *Dewa Ruci*, syair *Bedhaya Gandrungmanis* memberi petunjuk cerita yang digunakan yaitu cerita *panji*, syair yang digunakan *Bedhaya Bondhan Kinanthi* memberi petunjuk cerita yang digunakan yaitu cerita *Karna Tandhing*. Selain itu, ada pula tari bedhaya dengan syair-syair lagu yang tidak merupakan rangkaian cerita, tetapi berupa nasihat-nasihat (pada *Bedhaya Suka-*

utama): berupa pengagungan terhadap raja dengan menunjuk kebesaran, kewibawaan, kesaktian, kebijaksanaan raja (pada *Bedhaya Pangkur*); dan ungkapan-ungkapan asmara (pada *Bedhaya Duradasih*) (Martopangrawit 1972; Sastronaryatmo 1983).

Selain dapat ditangkap lewat syair-syairnya, tema dan suasana bedhaya juga bisa dihayati lewat rasa gendhing dengan seluruh garap karawitannya. Pada umumnya nama-nama tari bedhaya menggunakan atau mengikuti nama-nama gendhing pokok yang digunakan. Bedhaya *Ela-ela* menggunakan gendhing *Ela-ela*, Bedhaya *Pangkur* menggunakan gendhing *Pangkur*, Bedhaya *Kabor* menggunakan gendhing *Kabor*. Bedhaya *Kadukmanis* menggunakan gendhing *Kadukmanis*, dan masih banyak lagi.

Beberapa tari bedhaya ada yang tidak menggunakan perlengkapan tari selama menari, dengan demikian sepenuhnya mengandalkan kekuatan gerak itu sendiri. Di antara bedhaya-bedhaya yang tidak menyertakan perlengkapan tari di dalam tarinya ialah *Bedhaya Ketawang*, *Bedhaya Semang*, *Bedhaya Duradasih*, *Bedhaya Gadhungmlathi*, dan *Bedhaya Endhol-endhol*. Tari bedhaya yang menggunakan perlengkapan tari di antaranya tari *Bedhaya Bondhan Kinanthi*, *Bedhaya Kabor*, *Bedhaya Sinom*, dan *Bedhaya Kadukmanis*. Perlengkapan tari yang digunakan ialah berbentuk senjata, seperti busur dan anak panahnya atau busur saja, *cundrik*, *patrem* (keris dengan ukuran kecil), dan juga *dhadhap* (sejenis perisai dengan gambar wayang kulit gunung atau wayang putri), bahkan ada yang menggunakan pistol.

G. Pembentukan Tari Bedhaya *Anglirmendhung*

Seperti telah diutarakan dalam Bab II, bahwa tari *Bedhaya Anglirmendhung* diciptakan (atau lebih tepatnya adalah digubah) oleh R.M. Sahid yang kemudian bergelar K.G.P.A.A. Mangkunagara I. Latar belakang penciptaan didasarkan atas peristiwa yang dialami R.M. Sahid sendiri, yaitu ketika ia bertempur melawan P. Mangkubumi di Desa Kasatriyan, Ponorogo. Dengan demikian, tari *Bedhaya Anglirmendhung* pada dasarnya merupakan penggambaran atau perwujudan situasi peperangan tersebut di atas.

Sumber yang memberi petunjuk bahwa tari *Bedhaya Anglirmendhung* merupakan ciptaan R.M. Sahid dengan latar belakang pertempuran melawan P. Mangkubumi, adalah catatan harian Mangkunagara I yang ditulis oleh seorang juru tulis wanita dari kelompok laskar putri Ladrang Mangungkung semasa pemerintahan Mangkunagara I (dalam bentuk tembang).⁴¹

Penggambaran peristiwa peperangan diwujudkan dalam tembang *Durma* sebanyak 68 bait, di antaranya sebagai berikut:

Anglirmendhung kang mantri lebet wus tata.

samya prawireng jurit,

mangamuk arampak,

langkung sudireng ing prang,

kang katrajang akeh mati,

lir singa lodra,

mangamuk golong pipit.

Bagaikan awan hitam para prajurit *mantri lebet*
telah siap tempur,

mereka semuanya prajurit-prajurit andalan,
mereka bersama mengamuk dalam peperangan,
sakti mandraguna di medan pertempuran,
barang siapa diterjang banyak yang mati,
bagaikan singa/harimau garang,
mengamuk serentak dalam peperangan.

⁴¹ Dagboek van K.G.P.A.A. Mangkoenagoro I te Soerakarta van 1707 A.J./1780 A.D. tot 1718 A.J./1791 A.D. Merupakan kopi naskah, aslinya tersimpan di Koninklijk Instituut v.v. Taal, Land en Volkenkunde dengan nomer HS XXXI no. 7. Tersimpan di Reksa Pustaka Mangkunagaran sejak tahun 1929, pada tahun 1984 ditemukan oleh Mulyono Sastronaryatmo.

*Jeng Pangeran Dipati Mangkunagara,
anindhihi ngajurit,
mangamuk anyakra,
gandhewane lir kilat,
antuk pitulunging Widhi,
mengsah keh pejah,
larut tan mangga pulih.*

Pangeran Adipati Mangkunagara,
bertindak sebagai manggala/senapati perang,
mengamuk dengan cakranya,
busur berkelebat bagaikan kilat,
karena pengayoman dari rahmat Tuhan,
musuh banyak yang berguguran,
tak satu pun musuh yang bisa melawan.

*Sirna gempang larut balane kang rama,
pinelak ing turanggi,
kagebyur ing toya,
saya kathah kang pejah,
Kangjeng Pangeran Dipati,
kalangkung suka,
unggul denira jurit.⁴²*

Terhempas, lari para prajurit Mangkubumi,
diterjang pasukan berkuda, terhempas ke
dalam air, semakin banyak yang mati,
Kanjeng Pangeran Adipati Mangkunagara,
bukan kepalang suka hatinya telah mampu
memenangkan pertempuran.

Ketiga bait tembang *Durma* inilah yang kemudian digunakan sebagai syair bagian utama tari Bedhaya *Anglirmendhung*, sedangkan bagian yang lain menggunakan syair bentuk tembang wangsalan yang mengacu pada aturan tembang *Candrawilasita*, *Retnamulya* atau *Suraretna* (seperti pada Bedhaya Ketawang), dan untuk bagian akhir menggunakan syair tembang *MiJil*.⁴³

Cakepan (syair) Ketawang *Tinon Asri* yang digunakan untuk bagian kedua tari Bedhaya *Anglirmendhung* (setelah Tembang *Durma*) adalah sebagai berikut:

*Tinon asri, enggih,
kang amentas menang jurit,
wong agung, babo,
ela-ela, nata tresna wadya-bala,
cahya mancur kang satriya,
tibaning sihing Hyang Suksma,
kang bala samya suka.*

Tampak indah, ya,
yang telah memenangkan pertempuran,
orang besar/seorang bangsawan,
seorang raja yang mencintai para prajuritnya,
pancaran sinar sang satria,
dengan turunnya kasih Tuhan,
para prajurit bersuka cita.

*Wong agung kang gawe mulya,
sun-tetedha lulusena,
gen-manira awibawa,
dadi wus pinasthi, enggih,
yen dadi kanthi sang aji, enggih,
yen dadi kanthi sang aji,
wus pinesthi yen dadi kanthi sang
aji.*

Orang besar yang membuat kemuliaan/kebahagiaan,
semoga tetap lestari,
di mana engkau berkuasa,
kiranya telah ditakdirkan, ya,
menjadi teman/pasangan sang raja,
menjadi teman sang raja,
sudah ditakdirkan menjadi teman sang raja.

Suka kaduk luwih, kaduk luwih,

Sangat bersuka cita,

⁴² Ibid., p. 231-232.

⁴³ Dalam Dagboek tidak menyebut ini.

*wisika nata ing bala, nata ing
bala,
binasthika, binasthika,
kinaweden ing bala,
kang satriya mancur,
kang cahya awening, enggih.*

*Donya kadya sinebaran,
kathah bandhangane asri,
tuhu kusuma pinunjul,
rembes terahing Mataram,
terus wijiling atapa,
kedhep prentahing sasami,
wadya-bala suka bungah,
wadya yen tulusa, enggih,
yen tulusan suka wirya, enggih,
yen tulusa suka wirya.*

*Tekeng paran mulyaa Gusti anira,
singgih unggul kang yuda, enggih,
rampaking bala umiring, enggih,
lir pendah sekar setaman,
tumedhak asongsong jenar,
uncal-uncal kumala,
wong agung, wong agung kang
gawe mulya,
tulusena mukti sari awibawa,
tulusena suka wirya.⁴⁴*

Cakepan (syair) yang digunakan pada bagian ketiga tari Bedhaya *Anglirmendhung*, ialah syair Ketawang *Mijil Asri*, seperti tertulis di bawah ini:

*Asri kang upacara ngideri,
abra lamun tinon,
murub muncar abra ujwalane,
surem ingkang diwangkara ngalih,
lir asmara wilis,
kasmaran kang ndulu.*

*Mancur tan ana ingkang madhani,
dinulu mancorong,
limpad guna sapari-polahe,
satri mungsuh sumuyud ngabekti,
tan ana tumandhing,
satriya pinunjul.*

bisikan raja kepada para prajurit,
telah ditakdirkan,
ditakuti oleh para prajurit,
sang ksatria memancarkan cahaya terang, ya.

Dunia bagaikan dimasyhurkan,
banyak barang rampasan yang indah,
sungguh satria yang utama/hebat,
benar-benar keturunan Mataram,
lagipula masih keturunan pertapa,
sekejap perintah kepada sesama,
para prajurit senang gembira,
dengan suka rela menjadi prajurit, ya,
dengan suka rela menjadi prajurit.

Sampai di tujuan mulialah gustiku,
nyata unggul dalam perang, ya,
serempak para prajurit pengiring,
bagaikan bunga setaman,
berjalan turun berpayung emas,
berhiaskan permata,
orang besar yang memberikan kemuliaan,
semoga lestari, bahagia dalam kewibawaan,
tetap lestari dan rela sebagai prajurit.

Tampak indah sekeliling upacara,
jika dilihat tampak gemerlapan,
terang benderang gemerlapan sinarnya,
memudarkan sinar matahari,
bagaikan hijau lembutnya asmara,
yang melihat akan tertarik/jatuh cinta.

Pancaran sinar tiada yang menandingi,
tampak terang benderang,
mahir, pandai segala tingkahnya,
semua musuh takluk di hadapannya,
tiada bandingannya,
satria utama.

⁴⁴ Pasindhen Badhaya, selesai ditulis tahun 1786/1857.

*Wadya-bala samya suyud asih,
sakehe kang ponang wong,
samyas tresna sumungkem gustine,
suka bungah tulus mukti sari,
kang asengit asih,
kang agething lulut.*

Semua prajurit hormat dan tunduk padanya,
juga semua/banyak orang,
semua cinta dan menyembah tuannya,
senang gembira, lestari dalam kemuliaan,
yang membenci menjadi kasih,
dan menjadi patuh kepadanya.

*Para rabi samya lulut asih,
tan ana kang moncol,
samyas runtut saparipolahe,
datan wonten ingkang amadhani,
satriya linuwih,
suka manahipun.*

Semua istri patuh dan sayang,
tiada yang melebihi dari yang lain,
semuanya tampak rukun,
tidak ada yang menyamai,
satria yang tinggi ilmunya,
merasa senang hatinya.

*Lir raditya baskara awening,
ujwalanya kaot,
trusing sedya awening tingale,
setya tuhu pracaya ing galih,
tulus mukti sari,
pracaya sang prabu.⁴⁵*

Bagaikan terang benderangnya sinar matahari,
cahayanya melebihi yang lain,
tekad dalam mencapai tujuannya terpecar,
lewat sorot matanya,
tetap setia, percaya dalam hati,
lestari dalam kemuliaan,
percaya sang raja.

Syair lagu yang digunakan dalam tari Bedhaya *Anglirmendhung* memang tidak menunjuk secara jelas tentang Mangkunagara I sebagai penciptanya, akan tetapi dengan mencoba melihat kesenimanan R.M. Sahid penulis yakin bahwa Bedhaya *Anglirmendhung* digubah oleh Mangkunagara I. Hal ini juga banyak disinggung oleh Ann Kumar, di antaranya: “... he was enthusiastic dancer of the beksa and other traditional styles, and a stern critic of the performance of others⁴⁶

Syair lagu tari Bedhaya *Anglirmendhung* secara utuh yang pada intinya membicarakan sosok Mangkunagara I Ini, juga terdapat dalam *Serat Pesindhen Bedhaya* dengan angka tahun 1772 Masehi.⁴⁷ Pada bagian pertama bait ketiga ada perbedaan yang tidak prinsip, yaitu pada kalimat “mangetan Mangkunagari” (dalam Dagboek “Kangjeng Pangeran Dipati”). Pada bagian kedua tertulis kalimat “Wus pinasthi gen-angrata Nuswa Jawi” (dalam *Serat Pesindhen Bedhaya* dengan angka tahun 1786/1857 M., tertulis “Wus pinasthi yen dadi kanthi sang aji”). Pada bagian ketiga bait ke-5 tertulis kalimat “Kaprabayeng prabu (dalam *Serat Pesindhen Bedhaya* dengan angka tahun 1786/1857 M., tertulis “Pracaya sang prabu”).

⁴⁵ Ibid.

⁴⁶ Ann Kumar, 1980, “Javanese Court Society & Politics in The Late Eighteenth Century. The Record of Lady Soldier. Part II: Political Developments: The Courts & The Company.” dalam Indonesia no. 30, p. 80.

⁴⁷ Pêsindhen Bêdhaya. 1772 A.D. Surakarta: Sasana Pustaka Kraton Surakarta. MS/Jawa no. 86 na.

Syair lagu yang terdapat dalam *Serat Pesindhen Bedhaya* tahun 1772 Masehi ini tidak dengan judul *Bedhaya Anglirmendhung*, tetapi dengan judul *Diradhameta*. Seperti telah disebutkan sebelumnya, bahwa Bedhaya Diradhameta juga diciptakan oleh R.M. Sahid, dengan penari tujuh orang pria dan juga penabuhnya pun pria. Rupa-rupanya Bedhaya Diradhameta ini mengacu pada gendhing dan syair tari Bedhaya *Anglirmendhung*, yang memang diciptakan paling awal pada masa Mangkunagara I. Nama Diradhameta diberikan untuk menunjuk laras gamelan slendro yang digunakan, mengingat hingga sekarang ada nama gendhing ladrang Diradhameta yang biasa digunakan dalam pertunjukan wayang kulit purwa, juga menunjuk bagian gendhing kemanak yang menggunakan tembang durma laras slendro. Selain itu juga untuk menunjuk penari yang membawakan dan juga kualitas tari yang dibawakan. Dugaan penulis, kualitas gerak dalam tari Bedhaya Diradhameta adalah tipe gerak putra alus. Hal ini penulis bandingkan dengan tari *Wireng Dhadhap Kreta* yang dilakukan oleh empat orang pria dengan ketentuan *kinembar warna*, yang bisa ditafsirkan kembar postur tubuhnya, kembar gerak tarinya, kembar busananya. Tari *Wireng Dhadhap Kreta* ini juga dengan nama-nama peran penari, yaitu *batak*, *gulu/jangga*, *dhadha*, dan *buncit* seperti pada tari Srimpi. Dengan demikian, vokabuler tari yang digunakan juga merupakan vokabuler tari putra alus dengan tipe gerak putra alus pula. Tari *Wireng Dhadhap Kreta* ini juga disebut Srimpi *Kakung*, dan bukan dalam arti tari Srimpi putri tapi dilakukan oleh putra (*kakung*)⁴⁸.

Syair tari Bedhaya *Anglirmendhung* dan juga Srimpi *Anglirmendhung* yang tertulis dalam *Serat Warah Pasindhen Badhaya*⁴⁹ ternyata kandungan isinya lain sama sekali dengan apa yang tertulis dalam *Dagboek* maupun dalam dua *Serat Pasindhen Badhaya* no. 78/265/ha dan no. 86 na. Dalam *Serat Warah Pasindhen Badhaya*, kandungan isi syair merupakan penggambaran situasi *pasewakan* di Istana Surakarta di antaranya seperti tertulis di bawah ini:

*Anglirmendhung kang wadya-bala wus tata,
anglar samya sumiwi,
santana arampak,
samya busana endah,
neka-warna tinon asri,
(den-kawarna tinon asri),
lir singa lodra,
sadaya golong pipit.*

Bagaikan awan hitam kesiapan para
prajurit,
penuh sesak, membentang, semuanya
menghadap sang raja,
semuanya berpakaian indah,
beraneka warna tampak indah dipandang,
bagaikan singa garang,
semuanya menyatu dalam pasewakan.

Pada baris pertama bait kedua tembang *Durma* ada petunjuk mengenai angka tahun 1717 A.J. atau tahun 1790 A.D. dengan candra sengkala *Swara Nata ingkang Pangandika Nata*, yaitu tahun ketika tari Bedhaya *Anglirmendhung* diserahkan kepada Pakubuwana IV

⁴⁸ catatan: dari informasi ini ternyata memacu salah satu kerabat Mangkunagaran Irawati Kusumorasri(cicit Mangkunagara V), mencoba menggarap tari bedhaya kakung Si Guse (2000), dan disusul dosen ISI Surakarta Hartanto menggarap tari bedhaya kakung Santri (2005), kemudian pada tahun 2006 jurusan tari ISI Surakarta mengadakan program rekonstruksi tari langka yaitu tari bedhaya kakung Diradhameta, dengan penggali tari Daryono dan Hartanto, sedangkan penggali karawitan tari Wahyu Santosa Prabowo.

⁴⁹ Warah Pasindhen Badhaya 13 Warno; Werah Pasindhen Badahaya/Srimpi 47 Warni.

oleh Mangkunagara I (Mangkunagara I adalah *uwa* dari Pakubuwana IV).⁵⁰

Penyerahan tari Bedhaya *Anglirmendhung* ini juga diutarakan dalam *Wedhapradangga* sebagai berikut:

*... sareng ing Mangkunagaran sampun
boten ngagem lelangen badhaya,
badhaya Gendhing Anglirmendhung wau
lajeng kaunjukaken ing karaton, Inkgang
Sinuhun Kangjeng Susuhunan
Pakubuwana IV amarengi ing warsa
Jimawal angka 1717. Sasampunipun
katampen ing ngarsa dalem, boten
antawis dangu lajeng kaparingaken putra
dalem Kangjeng Gusti Pangeran Arya
Angabei, lajeng kagem lelangen wonten
ing Ngabeyan.*

... setelah di Mangkunagaran tidak menggunakan tari bedhaya, bedhaya Gendhing *Anglirmendhung* tadi kemudian dipersembahkan kepada Keraton Kasunanan, Susuhunan Pakubuwana IV pada tahun Jimawal 1717 atau 1790 Masehi. Setelah diterima oleh Susuhunan, kemudian dalam waktu yang tidak terlalu lama diberikan kepada putranya Kanjeng Gusti Pangeran Arya Angabei, selanjutnya digunakan sebagai *lelangen* di Ngabeyan.

Putra Pakubuwana IV yaitu K.G.P.A. Angabei kemudian setelah menjadi raja bergelar Pakubuwana V. Ia terkenal sebagai seorang seniman dengan karyanya yang cukup banyak, di antaranya *Serat Centhini* dan tari Srimpi Ludiramadu. Pakubuwana V ini rupa-rupanya mengubah nama tari Bedhaya *Anglirmendhung* menjadi Bedhaya Bujangganom, seperti tertulis dalam *Serat Pasindhen Badhaya* no. 78/265/ha, tetapi tidak mengubah isi syair yang tetap membicarakan sosok Mangkunagara I dan penggambaran peperangan di Desa Kasatrian. Perlu diketahui di sini bahwa Pakubuwana V juga merupakan ayah mertua Mangkunagara III, dan masalah hubungan mertua dan menantu inilah yang memungkinkan Pakubuwana tidak mengubah syair yang ada; jadi ada saling tenggang rasa dan saling menghormati sesuai dengan kedudukannya masing-masing.

Pada masa Pakubuwana VIII tari Bedhaya *Anglirmendhung* diubah menjadi tari srimpi, seperti juga diutarakan dalam *Wedhapradangga* berikut ini:

*Sareng sampun jumeneng nata Inkgang
Sinuhun Kangjeng Susuhunan
Pakubuwana VIII, beksan Bedhaya
Anglirmendhung wau lajeng
kadadosaken beksan srimpi (kagem beksa
sarimpi), cakepaning sisindhen kathah
inggang dipun-santuni ... Amung
Ketawangipun Mijil, cakepanipun taksih
lestantun boten ewah, makaten ugi
ukeling beksa, sanadyan sampun*

Setelah Pakubuwana VIII menjadi raja, tari Bedhaya *Anglirmendhung* tadi kemudian dijadikan tari srimpi, syair *sindhenan* banyak yang diganti ... syair pada bagian Ketawang Mijil masih tetap tidak berubah, demikian juga dengan gerak tarinya, meskipun sudah dijadikan tari srimpi, tetapi bisa dikatakan tidak berubah seperti ketika masih menjadi tari bedhaya.

⁵⁰ Sampai saat ini belum diketahui secara pasti mengapa tari Bêdhaya Anglirmêndhung kemudian diserahkan kepada Kasunanan (PB IV). Dugaan sementara adalah adanya usaha menjalin atau menyambung tali persaudaraan yang hampir putus karena persoalan perang perebutan tahta/hak, sesama trah Mataram. Penyerahan tari Bêdhaya Anglirmêndhung merupakan lambang pengikat tali persaudaraan, sehingga tidak akan mengurangi fungsinya sebagai salah satu legitimasi dan monumen perjuangan Mangkunagara I (selain itu juga diserahkan Alquran dan Kitab Turutan tulisan Mangkunagara I). Sebaliknya, pihak Kasunanan mempercayakan pertahanan dan keamanan Surakarta (Kasunanan dan Mangkunagaran) kepada Mangkunagara I.

*kadadosaken beksan sarimpi, nanging
prasasat botem ewah taksih kados
ukeling beksa badhaya.*⁵¹

Mengenai perubahan dari bedhaya menjadi srimpi dengan banyak penggantian syair lagu (terutama pada bagian pertama), sampai sekarang masih belum ditemukan data pendukungnya. Akan tetapi diperkirakan, perubahan yang dilakukan seperti telah disebut di atas disebabkan alasan politis, di antaranya, karena status Mangkunagaran yang menurut pandangan Kasunanan berada di bawah Kasunanan.

Perubahan yang dilakukan terhadap tari Bedhaya *Anglirmendhung* pada masa Pakubuwana VIII, tampak jelas dalam naskah *Pasindhen Badhaya* no. F5 yang tersimpan di Reksa Pustaka Mangkunagaran. Dalam naskah ini pada awal bait kedua tembang *Durma* terdapat sengkalan *Swara Hastha Pangandika Nata*, yang berarti menunjuk tahun 1787 A.J. atau tahun 1858 A.D., yaitu tahun bertahtanya/penobatan Pakubuwana VIII. Dengan demikian bisa dipastikan bahwa teks/syair dari naskah tersebut pernah digunakan dalam pementasan tari Srimpi *Anglirmendhung* pada waktu penobatan Pakubuwana VIII. Pada masa Pakubuwana, IX, syair lagu dan gendhing Srimpi *Anglirmendhung* untuk bagian ketiga (Ketawang *Mijil Asri*) diganti menjadi Ketawang *Langengita Srinarendra*. Syair yang digunakan adalah dari tembang wangsalan dengan kandungan isi tentang ajaran (*wulang* Dalem) Pakubuwana IX kepada para kawula.⁵² Syair, lagu, dan gendhing Srimpi *Anglirmendhung* pada masa ini masih digunakan juga pada masa Pakubuwana X, bahkan ketika ia mengangkat Kanjeng Ratu Mas (dari Yogyakarta) sebagai permaisuri, Srimpi *Anglirmendhung* versi Pakubuwana IX ini juga dipentaskan.⁵³ Hal ini berlangsung sampai sekarang (pada masa Pakubuwana XII).⁵⁴ Hal ini karena pihak Kasunanan beranggapan bahwa Srimpi *Anglirmendhung* punya bobot kesakralan di bawah Bedhaya Ketawang; padahal Bedhaya Ketawang hanya boleh dipentaskan di saat-saat tertentu, sehingga pilihan jatuh pada Srimpi *Anglirmendhung*.

Dari uraian yang cukup panjang ini, jelaslah kiranya bahwa sosok Mangkunagara I adalah penggubah tari Bedhaya *Anglirmendhung*, yang dalam perkembangannya kemudian berubah menjadi tari srimpi. Apabila ditelusuri lebih lanjut apa yang tersirat pada ketujuh puluh delapan bait tembang *Durma* dalam *Dagboek* itu, pada hakikatnya tersirat pula keengganannya Mangkunagara I untuk melawan Mangkubumi yang mertuanya sendiri. Namun tidak ada pilihan lain lagi di dalam pertempuran, kecuali mati atau hidup, dibunuh atau membunuh.⁵⁵

Kandungan isi syair-syairnya merupakan penggambaran jeritan hati sang pangeran. Semalam suntuk ia berunding dengan adik-adiknya, yakni P.A. Mangkudiningrat, P.A. Jayaningrat, P.A. Sujanapura, Patih Kudanawarsa, para prajurit andalan bawaan dari

⁵¹ R.T. Warsadiningrat, 1943, loc. cit.

⁵² Warah *Pasindhen Badhaya/Srimpi* no. 76/206/ha.

⁵³ Helsdiengen-Schoever, 1925, op. cit., p. 20.

⁵⁴ Pada waktu PKJT berdiri pada tahun 1970, sebagian tari bedhaya dan srimpi keluar dari keraton dan mulai dikembangkan di luar keraton atas inisiatif S.D. Humardani, termasuk Srimpi *Anglirmendhung*.

⁵⁵ Setelah ada di Kasunanan (Pada masa PB VIII, IX sampai sekarang) syair-syair ini mengalami perubahan, sehingga kandungan isi berubah, yaitu tentang situasi pasewakan agung di Kasunanan (tentang para prajurit yang menghadap dengan kelengkapan busananya).

Kartasura yang terkenal dengan nama para mantri jero, dan pasukan dari mancanagara (luar Jawa). Tak terlintas dalam pikiran dan hati Mangkunagara I untuk melawan ayah mertuanya sendiri; baginya dosa besar berani melawan orang tua. Hal ini seperti tertuang dalam bait 71 dan 72 tembang *Durma* di bawah ini:

*Duk samana Dipati Mangkunagara,
sakawone rama aji,
kandheg pambujungnya,
mila kandheg samana,
tan nedya, mangsah narpati,
lahir batinnya,
emut mratuwa aji.*

Ketika itu Adipati Mangkunagara, setelah Mangkubumi kalah perangnya, terhenti dalam mengejar pasukan Mangkubumi, saat itu terhenti pengejarannya, karena ia tidak ada niat melawan Sang Raja (Mangkubumi), lahir dan batin, ia tetap ingat bahwa Sultan adalah mertuanya sendiri.

*Tan angimpi sedya mungsuha kang rama,
yen den-kajenga ugi,
ing pambujengira,
kadi Sunan kacandhak,
Kangjeng Pangeran Dipati,
enget ing driya
lahir tumekeng batin.⁵⁶*

Tak terlintas dalam benaknya melawan mertua, andaikan ia berusaha mengejar saat itu, pasti Sunan (Hamengkubuwana I) bisa tertangkap, Kangjeng Pangeran Dipati selalu ingat dalam hati, lahir maupun batin.

Dagboek juga memberi petunjuk bahwa bertepatan dengan wiyosan *alit* (peringatan hari kelahiran yang sesuai dengan weton) Mangkunagara I, yaitu pada hari Minggu Legi tanggal 19 Rabingulakir tahun 1714 atau tahun 1787 Masehi pada usia 61 tahun, tari Bedhaya *Anglirmendhung* dipentaskan di Pura Mangkunagaran. Hal ini tertuang dalam bait 34 tembang *Dhandhanggula* berikut ini:

*Sampunnya dhahar panganan mijil,
sarta larih mangan pepanganan,
wusnya sami bubar muleh,
sakehe kang tetamu,
maksih leggah Pangran Dipati,
singlan kang badhaya,
pepitu lir mendhung,
niyaga sami wanodya,
atanapi kang nyindheni sami estri,
jawuh wong nonton tembak.⁵⁷*

Setelah hidangan disajikan, serta selesai menyantap makanan, ketika para tamu sudah pulang semua, Pangeran Adipati masih duduk di singgasana, diselingi bedhaya tujuh orang, bagaikan mendung, para penabuhnya semua wanita, demikian pula *sindhen*-nya semua wanita, banyak sekali orang yang melihatnya.

⁵⁶ *Dagboek* Mangkunagara I, tembang *Durma* bait 71 dan 72

⁵⁷ *Ibid.*, tembang *Dhandhanggula* bait 34.

Kembali pada persoalan pencipta Bedhaya *Anglirmendhung* yaitu Mangkunagara I, perlu diutarakan ulasan yang bisa menjawab dan menjelaskan pertanyaan yang merupakan topik bab ini.

Penulis cenderung lebih suka menggunakan istilah penggubah dan bukan pencipta kepada figur Mangkunagara I, karena kata pencipta ada konotasi membuat sesuatu yang baru dan sebelumnya belum ada. Kata penggubah secara jelas lebih menerangkan membuat sesuatu didasarkan atas sesuatu yang telah ada sebelumnya, sehingga menjadi sesuatu yang baru. Dengan demikian ada faktor kontinuitas dari apa yang ada sebelumnya. Kasus pembentukan tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang dilakukan oleh Mangkunagara I kenyataannya memang demikian. Alasan ini bisa diperlihatkan dengan menyimak beberapa sumber yang bisa ditemukan, di antaranya adalah *Wedhapradangga* yang menyebutkan:

*Gendhing Anglirmendhung wau pethikan
saking laguning Gendhing
Gadhungmlathi Badhaya, ingkang ugi
winastan Gendhing Anduk iyanan Dalem
Inkang Sinuhun Kangjeng Sultan Agung
Prabu Anyakrakusuma ing Mataram.
Boten namung methik cengkok kemawon,
nanging malah kathah ingkang pleg
babar pisan kaliyan Gendhing
Gadhungmlathi Badhaya wau, amung
Mijilipun ingkang geseh, amargi
Gadhungmlathi Badhaya boten mawi
Ketawang Mijil, nanging mawi
ladrangan inggih punika Ladrang
Tebahjaja.*⁵⁸

Gendhing Anglirmendhung itu merupakan petikan dari lagu *Gendhing Gadhungmlathi Badhaya*, yang juga disebut *Gendhing Anduk* ciptaan Sultan Agung di Mataram. Tidak hanya memetik/mengambil *cengkok*-nya (lagu pokok yang mempunyai ciri tertentu) saja, tetapi bahkan banyak yang persis sama sekali dengan *Gendhing Gadhungmlathi Badhaya* tadi, hanya pada bagian *Ketawang Mijil* yang berbeda, karena *Gadhungmlathi Badhaya* tidak menggunakan *Ketawang Mijil*, tetapi menggunakan bentuk *ladrang* yaitu *Ladrang Tebahjaja*.

Keterangan *Wedhapradangga* ini menunjuk secara jelas, bahwa pembentukan Bedhaya *Anglirmendhung* ternyata mengacu pada Bedhaya *Gadhungmlathi*, dengan masih tetap menggunakan lagu yang ada serta mengganti bagian ketiga yaitu bagian *Ladrang Tebahjaja* diganti dengan *Ketawang Mijil*. Syair yang digunakan sepenuhnya menggunakan syair yang ada pada *Dagboek*, yang merupakan penggambaran peran sosok Mangkunagara I dan penggambaran pertempuran di Desa Kasatriyan Ponorogo.

Kasus semacam ini banyak terjadi dalam pembentukan tari bedhaya (dan juga tari lainnya), misalnya kasus Bedhaya *Anglirmendhung* menjadi Bedhaya Bujangganom dan juga menjadi *Srimpi Anglirmendhung* seperti telah diutarakan sebelumnya.

Sumber lain yang menunjuk bahwa Bedhaya *Anglirmendhung* sebelumnya sudah pernah ada, ialah sebuah naskah ketikan dengan judul “*Beksan Anglirmendhung*”⁵⁹ (tanpa tahun dan tanpa nama pengarang) yang menyatakan bahwa sejak zaman Kartasura *Gendhing Anglirmendhung* sudah ada. Dikatakan Pula dalam naskah itu, bahwa setiap kali R.M. Garendi (Sunan Kuning) memperingati hari kelahirannya, *Gendhing Ketawang Alit Anglirmendhung* merupakan sarana utama selamat hari kelahiran tadi. Selanjutnya ketika masa Mangkunagara I, ia bersama-sama dengan dua orang mpu tari dan karawitan

⁵⁸ R.T. Warsadiningrat, 1943, loc. cit.

⁵⁹ “*Beksan Anglirmendhung*,” naskah ketikan tanpa tahun, tanpa nama pengarang. Surakarta: Reksha Pustaka Mangkunagaran.

yang bernama Kiai Secakarma dan Kiai Kidangwulung mewujudkan tari bedhaya didasarkan atas Gendhing Ketawang Alit *Anglirmendhung* (Kartasura). Kiai Secakarma dan Kiai Kidangwulung adalah putra Tumenggung Mlayakusuma seorang mpu karawitan zaman Kartasura, yang masih keturunan Pangeran Gagak Boning (saudara Panembahan Senapati lain ibu). Kiai Secakarma kemudian setelah meninggal dimakamkan di daerah Nguter (kira-kira 10 km selatan Sukoharjo), dan menjadi *pepundhen* para dalang dan pengrawit. Sedangkan Kiai Kidangwulung setelah meninggal dimakamkan di Astana Baran daerah Tegal Pancing (sekitar 20 km sebelah tenggara Sukoharjo) dan menjadi *pepundhen* para *pesindhen* serta para penari (saat itu dan mungkin juga sampai sekarang).

Pernyataan yang telah disebutkan di atas, memberi petunjuk bahwa Mangkunegara I dan Kiai Secakarma serta Kiai Kidangwulung secara bersama mengubah atau menyusun tari bedhaya dengan gendhing yang sudah ada yaitu Gendhing Ketawang Alit *Anglirmendhung*, serta menggunakan syair yang menggambarkan perjuangan dan kegiatan, serta suasana pertempuran di Desa Kasatriyan Ponorogo yang dilakukan Mangkunegara I. Gendhing Ketawang Alit *Anglirmendhung* ini rupa-rupanya adalah juga Gendhing *Gadhungmlathi Badhaya* atau paling tidak mengacu pada Gendhing *Gadhungmlathi Badhaya*.

Bedhaya *Anglirmendhung*, dijelaskan pula bahwa pada saat itu para penarinya menggunakan peralatan pistol yang dibawa oleh penari Pembatak (Sirah), pistol tersebut diselipkan di pinggang penari bagian depan sebelah kiri. Pada pementasan pertama Tari Bedaya *Anglirmendhung* menggunakan peralatan pistol yang pernah digunakan oleh Pangeran Sambernyawa. Pementasan tari Bedhaya *Anglirmendhung* ini diadakan dalam acara penobatan Pangeran Sambernyawa menjadi K.G.P.A.A. Mangkunegara I pada tanggal 17 maret 1757.⁶⁰ namun kemudian setelah K.G.P.A.A. Mangkunegara I meninggal, tari Bedhaya *Anglirmendhung* tidak dipergelarkan lagi dalam acara penobatan dan hari lahir raja seperti dapat disimak sumber dibawah ini.

*Nalikanipun beksan bedaya sampun karakit sae ing gendhing Ketawang Alit Anglirmendhung, kaselak ngarsodalem K.G.P.A.A.. Mangkunegara I surud Hing Kasedan jati, pramilo zamanipun Sawargo dereng saged kababar kalenggahaken minongko jangkeping upacara pangeran saben-saben dawah mengeti wiyosandalem satahun pisan.*⁶¹

Keberadaan tari Bedhaya *Anglirmendhung* sejak diciptakan hingga pada masa pemerintahan Mangkunegara III, masih dilestarikan. Tetapi kemudian ketika Sri Mangku Negara III diambil putra menantu oleh Sri Paku Buwana V (tahun 1835), Tari (*langen beksa*) Bedhaya *Anglirmendhung* dipersembahkan kepada mertuanya (PB V), dengan hanya menyertakan 3 orang penari. Tari Bedhaya *Anglirmendhung* kemudian oleh Sri Paku Buwana V digubah dengan menambahkan satu penari, menjadi 4 orang penari, tidak menggunakan property pistol dan dikelompokkan menjadi Tari Bedaya Srimpi. Perubahan juga terjadi pada syair sindhenan Gendhing Kemanak Ketawang Alit. Sedangkan gendhing Ketawang Mijil *Anglirmendhung* diganti dengan Ketawang Langengito Srinarendro.

⁶⁰ "Pusaka LangenPura Mangkunagaran kang Awujud Beksan lan Gendhing *Anglirmendhung*". Jaya Baya. 24 Januari 1982.

⁶¹ Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984 Jumenengan Dalem Sampeyan Ingkang Jumeneng Mangkoenegoro VIII hing Surakarta, suryo kaping 19 juli 1984 hing Pendapi Ageng Mangkunagaran. 1984. "Lelampahan Dalem (riwayat) Sampeyan Dalem Ingkang Jumeneng Mangkoenagara VIII" hing Surakarta. Hal. 45.

Dengan adanya perubahan – perubahan tersebut, tari Bedhaya *Anglirmendhung cengkok* (gaya) Sambernyawan berubah menjadi tari Srimpi *Anglirmendhung cengkok* (gaya) Kraton Kasunanan Surakarta. Sejak saat itu Tari Bedhaya *Anglirmendhung* tidak lagi menjadi tarian (*langenpraja*) Mangkunagaran, tetapi berpindah ke Kraton kasunanan Surakarta.⁶²

Pembentukan Bedhaya *Anglirmendhung* dengan segala persoalannya yang terkait dengan masalah perubahan seperti telah diuraikan sebelumnya adalah wajar dan sah bagi proses penciptaan karya seni. Hal itu erat kaitanya dengan pemikiran bahwa Tari juga sebagai salah satu ungkapan kreativitas kebudayaan itu sendiri. Masyarakat yang menyangga kebudayaan -- dan demikian juga kesenian -- mencipta, menularkan, mengembangkan untuk kemudian menciptakan kebudayaan baru lagi.⁶³ Kewajaran dan keabsahan ini juga karena adanya pemikiran bahwa setiap generasi tidak akan puas dengan mewariskan pusaka (dalam hal ini tari bedhaya) yang diterimanya dari masa lalu, ia (dalam hal ini Mangkunagara I dan juga yang lain) berusaha membuat sumbangannya sendiri.⁶⁴

Selain itu, sebagai salah satu trah Mataram, Mangkunagara I juga berusaha mengikuti dan melakukan pesan leluhurnya yaitu Sultan Agung, yang mensyaratkan bahwa trah Mataram yang baik dan besar harus bisa memahami seni tradisi sebagai bagian dari kehidupan, serta harus bisa melakukan sepuluh kelengkapan dasar yang menunjukkan ciri-ciri trah Mataram yang besar. Ciri-ciri itu ialah harus memahami ilmu, harus bisa membaca, harus bisa mengaji, harus pandai menulis, harus pandai menunggang kuda, harus pandai menari, harus memahami gendhing, harus pandai bahasa Kawi/tembang gedhe, harus bisa olah keprajuritan dan siasat perang serta melatih para prajurit dalam pertempuran, dan harus bisa memahami situasi perubahan zaman, tahu dan memahami tata krama serta mengetahui adat dan tata cara (periksa Bab II).

⁶² “Langenbeksa *Anglirmendhung* Sambernyawan. Penyebar Semangat, 5 Juni 1982, hal.172.

⁶³ Umar Kayam, 1981, Seni, Tradisi, Masyarakat. Jakarta: Sinar Harapan, p. 39.

⁶⁴ Maurice Duverger, 1981, Sosilogi Politik. Terjemahan Daniel Dhakidae. Jakarta: Rajawali, p. 356.



2. Busana *dodot Ageng* dengan motif alas-alasan dan bentuk kaligrafi, untuk busana bedhaya *Anglirmendhung*. (foto koleksi: Irawati Kusumorasri)

Hal ini menunjuk secara jelas bahwa betapa besar rasa hormat Mangkunagara I sebagai salah seorang trah Mataram terhadap leluhurnya. Selain Itu, ia juga memerlukan sebuah legitimasi untuk lebih meneguhkan citranya sebagai trah Mataram. Untuk itu, ia melakukan kegiatan-kegiatan yang bisa menopang legitimasi dirinya, antara lain dengan mengubah tari Bedhaya *Anglirmendhung*.

Dari uraian tersebut di atas, bisa lebih dijelaskan lagi bahwa proses pembentukan tari Bedhaya *Anglirmendhung* berawal dari satu keinginan Mangkunagara I untuk meneguhkan citra dirinya sebagai trah Mataram (bahkan sebagai pewaris sah dinasti Mataram setelah periode Kartasura). Berbagai peristiwa yang dialami dan dilihatnya merupakan stimuli luar (pacu dari luar), seperti pertempuran-pertempuran yang dialaminya, ketidakadilan penguasa, dan kesewenangan kompeni Belanda. Selain itu dorongan hati (*impuls*) dan kenangan-kenangan masa kecil (*memori*), serta keinginan untuk menjadi penguasa sah dinasti Mataram merupakan stimuli dalam (pacu dari dalam). Keduanya, stimuli luar dan stimuli dalam serta didasari atas keinginan untuk melaksanakan wasiat leluhur Mataram yaitu Sultan Agung dan keinginan untuk membuat sumbangannya sendiri (dalam rangka legitimasi diri dan kekuasaan) merupakan satu ide besar untuk menggarap tari Bedhaya *Anglirmendbung*. Dengan demikian, wajar dan sah (secara kesenimananan) apabila Mangkunagara I mengubah tari Bedhaya *Anglirmendhung* dengan pacu tari bedhaya yang sudah ada, yaitu tari Bedhaya *Gadhungmlathi*, serta memfungsikannya sebagai salah satu perabot kebesaran Mangkunagara I dan Pura Mangkunagaran.



3. Busana *dodot Ageng* dengan motif alas-alasan dan bentuk kaligrafi, untuk busana bedhaya *Anglirmendhung*. (foto koleksi: Irawati Kusumorasri)

H. Fungsi Tari Bedhaya *Anglirmendhung*

Tari sebagai bagian dari seni merupakan kemampuan seseorang atau sekelompok orang untuk menciptakan berbagai *impuls* (gerakan hati) yang melalui salah satu unsur indera atau mungkin juga melalui kombinasi dari beberapa unsur indera bisa menyentuh rasa halus manusia lain di sekitarnya, sehingga lahir penghargaan terhadap nilai-nilai keindahan tadi.⁶⁵ Dengan kata lain, tari adalah ekspresi hasrat dan jiwa manusia akan keindahan. Maka dari itu, tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang merupakan bagian dari kesenian merupakan ekspresi hasrat dan jiwa penggubahnya, yaitu Mangkunagara I. Mangkunagara dalam mengubah tari Bedhaya *Anglirmendhung* itu tentu saja ada sesuatu yang ingin diraihinya. Sesuatu inilah yang kemudian merupakan fungsi tari Bedhaya *Anglirmendhung*, baik untuk Mangkunagara I sendiri, untuk Pura Mangkunagaran, maupun untuk kerabat serta keturunannya.

Tari sebagai suatu karya seni bisa mempunyai berbagai fungsi, bergantung tujuan dan keperluan yang diinginkan oleh seseorang atau masyarakat tertentu di mana seni itu hadir di dalamnya. Seperti dikatakan oleh Edi Sedyawati, bahwa pada umumnya tari memiliki fungsi sebagai bagian dari ritus, sarana untuk mendapatkan kesenangan, dan pelengkap kebesaran seseorang atau suatu lingkungan⁶⁶

⁶⁵ Selo Sumardjan, 1980, "Kesenian dalam Perubahan Kebudayaan," dalam Analisis Kebudayaan. Jakarta: Dep. P dan K, Th. 1/2, p. 19-26.

⁶⁶ Edi Sedyawati, 1981, Pertumbuhan Seni Pertunjukan. Jakarta: Sinar Harapan, p. 184.

Berdasarkan pendapat ini, tari Bedhaya *Anglirmendhung* dapat dikatakan mempunyai fungsi sebagai bagian dari ritus. Hal ini dimulai sejak Mangkunagara I bertah-ta, Bedhaya *Anglirmendhung* telah dipentaskan pada upacara-upacara resmi di Mangkunagaran. Pada masa Mangkunagara VIII (tepatnya tahun 1981) ada usaha untuk memulai lagi mementaskan tari Bedhaya *Anglirmendhung* sebagai pelengkap upacara resmi di Mangkunagaran, dan dipertunjukkan untuk kalangan terbatas.

Tari Bedhaya *Anglirmendhung* juga bisa dikatakan mempunyai fungsi sebagai pelengkap kebesaran seseorang atau suatu lingkungan tertentu. Hal ini tampak dengan dipentaskannya kembali Bedhaya *Anglirmendhung* di Mangkunagaran yang menggunakan syair-syair asli gubahan Mangkunagara I, yang juga merupakan penggambaran kebesaran dan kewibawaan Mangkunagara itu sendiri. Dikatakan demikian, karena syair-syair tersebut merupakan perwujudan latar belakang historis terbentuknya Pura Mangkunagaran, dengan perjuangan yang berat terutama pada masa lima tahun terakhir. Pada saat itu Mangkunagara I menghadapi tiga pihak, yaitu Hamengkubuwana I, Pakubuwana III, dan Kompeni Belanda. Pementasan kembali tarian ini berarti mengingatkan kembali para trah Mangkunagaran saat-saat perjuangan Mangkunagara I dan kewibawaan serta kejayaan Mangkunagaran. Dalam hal ini, terlihat secara jelas bahwa Bedhaya *Anglirmendhung* ini juga merupakan alat penyampaian pesan kepada trah Mangkunagaran.

Hal lain yang ingin diperlihatkan oleh Mangkunagara I dan kemudian juga keturunannya adalah bahwa Bedhaya *Anglirmendhung* merupakan suatu proyeksi dari status Mangkunagara yang tidak ubahnya seperti raja-raja Jawa. Walaupun Mangkunagaran berbentuk kadipaten, akan tetapi memiliki wilayah pemerintahan sendiri, jadi dalam kenyataannya kedudukan Mangkunagaran tidak di bawah Keraton.

Pada masa sekarang, di mana Mangkunagaran dan juga Keraton Kasunanan sudah tidak mempunyai kekuasaan politik lagi, maka keturunan Mangkunagara I ingin tetap mengenang status yang ada pada masa dahulu, paling tidak sebagai salah satu kekuatan budaya. Salah satu cara yang dilakukan adalah dengan mementaskan kembali tari Bedhaya *Anglirmendhung*.

Fungsi lain tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang dapat dikemukakan di sini ialah sebagai salah satu bentuk seni yang dapat digunakan untuk lebih memperkuat kedudukan suatu golongan bangsawan (priyayi). Mangkunagaran merupakan salah satu golongan priayi di Jawa, dan salah satu cara yang dapat memperkuat posisinya sebagai kelompok bangsawan (priyayi) adalah dengan menggunakan serangkaian atribut. Atribut itu antara lain adalah Bedhaya *Anglirmendhung*, yang sejak Mangkunagara I merupakan pusaka Mangkunagaran.

Kehadiran Bedhaya *Anglirmendhung* di Mangkunagaran mempunyai arti yang amat penting. Hal ini terbukti dengan adanya usaha-usaha yang dilakukan untuk mewujudkan dan mementaskan kembali tarian ini di Pura Mangkunagaran setelah kurang lebih selama dua ratus tahun sudah tidak dilakukan lagi. Jelas bahwa tarian ini memperkuat kedudukan Mangkunagara sebagai salah satu sentra budaya istana.

Dugaan kuat yang merupakan alasan mengapa selama kurun waktu 200 tahun tari Bedhaya *Anglirmendhung* sudah tidak pernah dilakukan lagi, ialah pertama, pada masa itu semua pihak (pihak Kasunanan, Kasultanan, Mangkunagaran, kompeni Belanda, dan juga masyarakat luas) secara jelas sudah mengetahui dan memahami bahwa tari Bedhaya *Anglirmendhung* merupakan salah satu legitimasi dan monumen perjuangan Mangkunagara I. Selain itu juga sudah ada bentuk dokumentasi yang berupa naskah tulisan tangan seperti di antaranya *Dag Boeg* dan *Tri Palagan Utama*. Kedua, trah

Mangkunagara I di antaranya Mangkunagara IV dan V mempunyai keinginan pula untuk membuat sumbangannya sendiri dalam hal seni yang juga bisa meneguhkan citranya sebagai trah Mangkunagara I (dalam hal ini bisa dicatat di antaranya Langendriya Mandraswara, wayang wong, gendhing-gendhing khas Mangkunagara IV [gendhing-gendhing vokal], dan beberapa karya sastra di antaranya *Wedhatama* dan *Tripama*).

Dari ulasan mengenai fungsi tari Bedhaya *Anglirmendhung* ini, tampak jelas ada satu tujuan utama yang akan diraih oleh Mangkunagara I dan juga selanjutnya oleh keturunannya, yaitu sebuah legitimasi trah Mataram, baik untuk kepentingan Mangkunagara I sendiri maupun untuk kepentingan Pura Mangkunagaran dan trah Mangkunagaran.

I. Bedhaya Mataram Senopaten Diradhameta

Peperangan Sita Kepyak Rembang adalah peperangan besar kedua RM. Said (Pangeran Sambernyawa) yang ketika itu berumur 30 tahun. Perang ini adalah perang melawan dua detachement Kumpeni Belanda pimpinan komandan Kapten Van der Pol dan Kapten Beiman di sebelah selatan kota Rembang tepatnya di Hutan Sitakepyak. Perang terjadi pada hari Senin Pahing 17 Sura tahun Wawu 1681 J/1756 M yang ditandai dengan sengkalan Rupa (1) Brahmana (8) Anggoyak (6) Wani (1).

Walaupun musuh utamanya pasukan Belanda, bukan berarti bahwa pasukan tersebut tidak dibantu kekuatan lain. Sebagaimana dinyatakan dalam "Babad Lelampahan", Durma 43, hal 319, bahwa yang mengejar pasukan Kumpeni, beserta Patih Mataram Danureja, Raden Ronggo, tentara mancanegara, tentara Kasultanan, prajurit Jawa Bugis dan Bali. Gabungan pasukan inilah yang terus menerus mengejar pasukan RM. Said sampai di Hutan Sitakepyak Rembang.

Di hutan inilah RM. Said harus bertahan sekuat tenaga dari kejaran musuh-musuhnya, dan akhirnya perangpun tak terelakkan. Besarnya tentara yang mengepung RM. Said mendekati 1000 pasukan gabungan dari 200 orang tentara Kumpeni, 400 orang pasukan Bugis, sedangkan pasukan Jawa (Kasultanan) tak terhitung jumlahnya. Perang ini merupakan perang paling berat bagi RM Said. Pada hari pertama peperangan yang terjadi sampai tujuh kali, pasukan RM. Said dibuat kocar kacir, diibaratkan seperti disapu air bah yang maha dahsyat, semangat pasukan perangnya telah hilang, hanya RM. Said sendiri yang masih tegar menghadapi kenyataan tersebut.

Namun berkat pengalaman dan keberaniannya yang luar biasa, pada hari berikutnya RM.Said mampu membangkitkan semangat pasukannya. Dengan kecerdikan dan keahliannya RM.Said mampu membunuh komandan pasukan perang Belanda yaitu Kapten Van der Pol. Terbunuhnya Kapten tersebut ternyata sangat berpengaruh terhadap konsentrasi perang pasukan Belanda, sehingga situasi tersebut dimanfaatkan oleh RM.Said, tentara Belanda dibuat tak berkutik dan akhirnya melarikan diri tunggang langgang.

"Pengagenge Kapitan Derpol wus pejah, sisane ingkang mati, kumpeni lumajar, Kanjeng Pangran Dipatya, antuk pitulungan Widhi, sabalanira, datan bujung ing jurit" (BL, Durma 73;21), pimpinan detasemen Kapten Van der Pol tewas, sisa tentaranya lari tunggang langgang, hanya karena pertolongan Allah sajalah Pangeran Adipati, dapat memenangkan pertempuran, sebaliknya musuh yang lari menyelamatkan diri tidak dikejanya.

Dalam peperangan tersebut, korban dipihak Belanda yang tewas 85 orang, sedang prajurit R.M. Said 15 orang. Kepala Kapten Van der Pol dipenggal dan dijinjing dengan tangan kiri kemudian diserahkan kepada mbok ajeng Wiyah, garwa ampil RM. Said, sebagai pelunasan janji RM. Said kepadanya.

Jumlah prajurit RM. Said yang tewas barangkali kecil dibanding jumlah tentara Kumpeni. Namun jumlah tersebut dalam ukuran tentara RM. Said yang relatif kecil, adalah jumlah yang besar. Karenanya, peperangan tersebut merupakan peperangan yang paling berat baginya. Dibandingkan dengan perang di desa Kasatriyan, Ponorogo, yang ketika itu pasukan RM. Said mampu menewaskan 600 orang musuh dan korban dipihak sendiri hanya 3 orang. Namun demikian, hasil rampasan dari perang Sitakepyak cukup besar, diantaranya sejumlah besar peluru dan mesiu, 120 ekor kuda, 140 pedang, 80 karabin kecil, 130 pistol, 80 karabin panjang, dan perlengkapan perang lainnya. Semuanya dihibahkan kepada prajuritnya (BL, Durma, 77-80:322).

Diradhameta merupakan bentuk kreatifitas seni RM. Said untuk mengenang perlawanan dan jasa-jasa kelimabelas prajurit andalanya (Punggowo baku) yang gugur di medan laga. "Tak ada jalan lain untuk menembus kepungan itu selain menyerang dengan mengamuk dan membabi buta bak seekor gajah liar", RM. Said dan bala prajuritnya memang mengamuk. Dari situlah makna tari Diradhameta. Nama Diradhameta diambil oleh RM. Said dari kata Diradha (gajah) dan Meta (mengamuk).

Diradhameta adalah tarian si Gajah ngamuk, sebuah gerak tari simbolis mengenang perjuangan dalam mempertahankan bukan saja nyawa, melainkan juga harga diri RM. Said dan rakyat Mataram terhadap penindasan VOC Belanda dan kroninya ketika itu. (Catatan: pada tahun 2006 jurusan tari ISI Surakarta, berinisiatif melakukan program penggalian dan rekonstruksi tari langka, salah seorang dosen Wahyu S Prabowo mengusulkan materi penggalian tari itu, diantaranya ialah tari bedhaya kakung Diradhameta. Hasil rekonstruksi kemudian ditampilkan dalam acara peringatan 250 tahun Pura Mangkunagaran pada tgl.17 Maret 2007, dan digelar pula pada 9 Agustus 2007 di museum nasional Jakarta).

Mengenai Monumen Perjuangan untuk memperingati penyerangan Beteng Vredenburg Yogyakarta yaitu Bedhaya Sukapratama, hingga saat ini belum ditemukan data yang jelas dan lengkap, terkait dengan syair maupun bentuk dan struktur tarinya. Maka dari itu, dalam penulisan buku ini belum bisa dipaparkan secara mendalam. Pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunagara II dan III, tidak banyak diperoleh sumber data yang lengkap terutama terkait dengan keberadaan tari dan aktifitas tari di Pura Mangkunagaran, hal itu bisa dipahami karena pada masa itu masih melestarikan berbagai genre tari yang telah dirintis oleh pendahulunya yaitu K.P.A.A.A. Mangkunagara I.

BAB III

MASA MANGKUNAGARA IV (1853 – 1881)

A. Riwayat Mangkunegara IV

Mangkunegara IV atau lengkapnya Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Ario Mangkunegara IV adalah putera ketujuh Gusti Pangeran Ario Hadiwijoyo I di Surakarta (kalau yang dihitung hanya putera laki-laki, beliau putera ketiga) dengan Raden Ajeng Sekeli. Ayahnya adalah putera Raden Mas Tumenggung Kusumodiningrat, menantu Susuhunan Paku Buwana III, jadi dengan demikian Mangkunegara IV menurut garis keturunan pihak putri (ibu) adalah cucu Mangkunegara II dan menurut garis keturunan ayah adalah buyut Susuhunan Paku Buwana III, atau buyut Kangjeng Pangeran Ario Hadiwijoyo yang konon “seda ing lepen Abu” (wafat di Kali Abu) di wilayah Kedu. Mangkunegara IV merupakan saudara sepupu Mangkunegara III yang juga menjadi cucu Mangkunegara II. Ia dilahirkan pada hari Ahad di rumah Adiwijaya dengan nama R.M. Sudira pada pukul 11 malam, tanggal 8 Sapar, tahun Jumakir, Windu Sancaya, 1738 atau tanggal 3 Maret 1811 di Surakarta. Putra Kanjeng Pangeran Adiwijaya I semuanya ada 12 orang; akan tetapi, ada tiga orang yang telah meninggal ketika mereka masih kecil, sehingga yang masih hidup ada Sembilan orang yaitu lima orang laki-laki dan empat orang perempuan.¹

Sejak lahir, beliau diambil oleh Mangkunegara II dan diasuh oleh ampil (selir) bernama mbok Ajeng Dayaningsih, kemudian diberi nama Raden Mas Sudiro. Setelah berusia 10 tahun diserahkan kepada kakaknya sepupu bernama Kangjeng Pangeran Rio (yaitu yang kemudian menjadi Mangkunegara III) diakui sebagai putera. Di bawah asuhan Mangkunegara III, Raden Mas Sudiro (Mangkunegara IV) diberi pelajaran dalam kasusasteraan dan aneka warna keterampilan. Pada masa itu pendidikan R.M. Sudira dilakukan secara *privat* dengan memanggil guru-guru pelajaran kerumah diantaranya guru agama, guru pendidikan umum, yang bertugas mengajar pelajaran membaca, menulis, serta bahasa dan tulisan Jawa.² Menurut Th. Pigeaud dalam karangannya yang berjudul “Pangeran Adipati Arja Mangkoenagara IV als dichter” dikatakan bahwa pada zaman itu belum ada pendidikan modern di suatu sekolah, juga bagi bangsawan tinggi di Surakarta, pendidikannya masih bersifat Jawa dalam suasana Jawa tulen. Tujuan pendidikan pada masa itu bukan penambahan pengetahuan, sebab yang diutamakan adalah mengembangkan kepribadian dan hal itu dilakukan dalam suatu rangkaian yang berdasarkan renungan-renungan dan filsafat yang telah berjalan berabad-abad di tanah Jawa. Sehingga lebih merupakan pengembangan anak manusia daripada pendidikan. Bagian penting dalam sistem pendidikan ini diantaranya adalah membaca dan merenungkan cerita babad dan wayang.³

Selain dari guru privat pribumi, R.M. Sudira juga memperoleh pendidikan dari orang Belanda yang didatangkan oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara II. Pendidikan yang diberikan diantaranya dalam pengajaran bahasa Belanda dan tulisan Latin. Guru-guru dari

¹ *Babad Mangkunagara IV*, (M.S.) B.66, (Surakarta : Reksa Pustaka Mangkunagaran), 7-9; *Babad Mangkunagaran*, (M.S.) B.37, (Surakarta : Reksa Pustaka), 142.

² *Babad Mangkunagara IV*, M.S. C. 82, 4-5

³ Th. Pigeaud. *Pangeran Adipati Aria Mangkoenagara IV als dichter*. (Surakarta: Rekso Pustoko, 1987), 2.

Belanda tersebut antara lain J.F.C. Dr. Gericke dan C.F. Winter. K.G.P.A.A. Mangkunagara II terkadang ikut serta dalam mendidik dan mengajar R.M. Sudira. Ia mengajar ilmu kanuragan (kebatinan) baik kepada P. Rio maupun kepada R.M. Sudira. Hal tersebut dilakukan sebagai usaha menyempurnakan pendidikan dan pengajaran yang diberikan oleh gurunya.

Pada usia 15 tahun ia menjadi prajurit Legiun Mangkunagaran sampai berpangkat Kapten; dan pernah mengalami turut serta dalam peperangan. Masa ini adalah masa yang sangat penting dalam riwayat hidup Raden Mas Sudira, yaitu ketika ia mengabdikan dalam Legiun Mangkunagaran. Sebagai perwira, dan di kemudian hari sebagai komandan dari salah satu bagiannya, ia telah mengalami bagian penting dari perang Jawa yaitu melawan pemberontakan Diponegoro di Yogyakarta (dari th. 1826 sampai 1830 Masehi). Pada usia 18 tahun, Raden Mas Sudira diangkat menjadi Kapten Infanteri Kompeni dengan gaji 90 rupiah sebulan dan mendapat pembagian tanah 2 jung. Raden Mas Sudira kemudian menggantikan kedudukan kakaknya yaitu Raden Mas Subekti, sebab Raden Mas Subekti menduduki jabatan ayahnya dengan sebutan Kangjeng Pangeran Harya Hadiwijaya II. Pada waktu itu Raden Mas Sudira ditugasi menjadi Komandan penjaga benteng Gombang Pedan, dengan persenjataan 50 pucuk bedil, 1 pucuk meriam, dengan prajurit bersenjata 50 orang, opsir 1 orang, prajurit penumbak 50 orang, prajurit stable (prajurit berkuda) 23 orang. Setelah bertugas selama dua tahun di Pedan, Raden Mas Sudira dipanggil pulang ke Mangkunagaran karena perang Diponegoro telah selesai.

Pada usia 22 tahun Raden Mas Sudiro dikawinkan dengan putera Kangjeng Pangeran Ario Suryomataran yang nomor dua, yaitu puteri Suryodipuran (jadi masih saudara sepupu sendiri) pada hari Sabtu Paing tanggal 10 Rejeb Dal 1759 (tahun Jawa). Setelah menikah Raden Mas Sudiro diberi sebutan dan nama Raden Mas Ario Gondokusumo, dan kemudian dianugerahi beberapa putera. Saat menanti kelahiran putera pertamanya, bersamaan dengan wafatnya Mangkunegara II. Mangkunegara II kemudian digantikan oleh saudara sepupunya yaitu Kangjeng Pangeran Rio dengan gelar Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Ario Prabu Prangwadono III. Pada masa ini, Raden Mas Ario Gondokusumo pernah menjalankan tugas sebagai Patih merangkap Kapten Ajudan. Kemudian diwisuda menjadi Mayor Infanteri, dan diserahi memegang administrasi Legiun Mangkunagaran. Isterinya wafat ketika melahirkan putera ke-14 begitu pula dengan puteranya.

Pada hari Ahad Pon tanggal 8 Rejeb Jimakir 1778 windu Adi (=17 Mei 1850 Masehi) beliau diangkat serta diberi gelar Kangjeng Pangeran Ario Gondokusumo. Pada waktu itu juga beliau meminang tiga orang ampil atau selir. Mangkunegara III wafat pada tanggal 6 Januari 1863 dan digantikan oleh Kangjeng Pangeran Ario Gondokusumo dengan gelar Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Ario Prabu Prangwadono, letnan kolonel legiun Mangkunagaran. Peristiwa pengangkatan tersebut terjadi pada hari Jumat Wage tanggal 14 Jumadilakir Jimawal 1781 (= 24 Maret 1853 Masehi). Pada saat itu ia telah berusia 43 tahun dan kemudian menikah lagi dengan puteri Mangkunegara III dari garwa padmi, yaitu puteri Suryomijayan. Perkawinan dilangsungkan pada hari Selasa Wage tanggal 15 Ruwah Jimawal 1781 windu Kuntoro (bulan dan tahun Jawa) Pada saat itu temanten atau mempelai puteri berusia 23 tahun, dan dari perkawinan ini lahir 13 orang anak, putera dan puteri.

Berdasarkan surat keputusan Gubernur Jenderal tertanggal 16 September 1857, K.G.P.A.A Prabu Prangwadana ditetapkan menduduki tahta Mangkunagaran dengan sebutan K.G.P.A.A Mangkunegara IV, Kolonel Komandan Legiun Mangkunagaran.

Sebagaimana telah diuraikan di atas, Mangkunegara IV mempunyai garwa padmi dan garwa ampil atau selir. Ada dua orang garwa padmi, dan seorang garwa pawingking (garwa=istri, pawingking = belakang). Mereka itu adalah:

1. Garwa padmi : Raden Ayu Pangeran Ario Gondokusumo
2. Garwa padmi : Kangjeng Bendoro Raden Ayu Adipati Ario Mangkunegara IV
3. Garwa pawingking : Raden Ayu Nataningrum
4. Garwa ampil : Mas Ajeng Dunuk
5. Garwa ampil : Mas Ajeng Wignyodiwati
6. Garwa ampil : Mas Ajeng Sitowati
7. Garwa ampil : Mas Ajeng Banawati

Jumlah putera puteri semua ada 32 orang, ada 10 orang yang meninggal dunia di usia muda, sedangkan yang 5 orang tidak mempunyai keturunan.⁴

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV terkadang pergi ke pesanggrahan yang terdapat di Karangpandan, untuk beristirahat dan juga memberi pendidikan kepada putra-putranya secara langsung tentang pemerintahan Negara. Tidak berapa lama setelah pulang dari Karangpandan, beliau sakit dan meninggal dunia, yaitu tepatnya tanggal 2 September 1881 pada usia 72 tahun setelah menjabat sebagai Raja selama 29 tahun dan dimakamkan di Girilayu.⁵

B. Kehidupan Pura Masa Mangkunegara IV

Pada zaman Mangkunegara IV Pura Mangkunagaran memasuki suatu era dimana diadakan penggalian sumber-sumber penghasilan yang besar, yang amat menonjol dalam sejarah Mangkunagaran. Pada zaman pemerintahannya didirikanlah perusahaan-perusahaan Mangkunagaran yang sampai sekarang masih bekerja. Perusahaan-perusahaan itu selama eksistensinya telah berpengaruh besar terhadap keuangan pribadi Mangkunegara, dan kemudian juga keuangan Praja, serta pada akhirnya juga kemakmuran rakyat Mangkunagaran. Perhatian Mangkunegara IV pada kesejahteraan dan kemakmuran rakyat dengan upaya pendirian beberapa perusahaan dan pabrik, terlihat dalam amanatnya yang tertuang dalam prasasti di pabrik gula Tasikmadu, sebagai berikut: "*Pabrik iki openana, nadyan ora nyugih nanging anguripi, kinarya pangupa jiwane para kawula dasih*" (peliharalah pabrik ini, meskipun tidak menjadikan kaya, namun bisa menghidupi, sebagai lahan mata pencaharian rakyat). Beberapa perusahaan yang didirikan oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara IV antara lain perusahaan penanaman kopi, perusahaan gula Colomadu, dan pabrik gula tasikmadu. Selain beberapa perusahaan, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga mempunyai beberapa portofolio surat-surat berharga, hak milik di Semarang, hotel di Karangpandan, dan menetapkan kebijaksanaan penanaman modal. Maka pada zaman ini Pura Mangkunagaran mengalami "zaman keemasan".⁶

Pengaruh perekonomian tersebut, juga memberi dampak terhadap pengembangan bangunan Pura Mangkunagaran. Dilakukan perbaikan istana dan Pendapa Ageng diperbesar serta diperindah. "Bangsal tosan" (tosan = besi) didatangkan dari Eropa, jelasnya dari Negara Jerman. Mengenai bangunan tambahan ini K.G.P.A.A. Mangkunegara IV mengarang syair "Rerumpakan Bangsal Tosan". Bangsal Tosan ini merupakan suatu markis atau marquise yang dibuat dari besi, diukir secara indah, dan ditempatkan di muka pendapa ageng.

⁴ R.M. Sarwanta Wiryasuputra. *100 Tahun Wafat K.G.P.A.A. Mangkunegara IV Tahun 1810 – 1910* (Jawa). (Surakarta: Rekso Pustoko, 1978), 6-7.

⁵ *Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Harya Mangkunegara Ingkang Kaping IV*, transkripsi buku No.13 oleh Ny. Sri Kayati Soesarmo (Surakarta: Rekso Pustoko, 1986), 39.

⁶ Pigeaud, 1987, 1.

Bersamaan dengan bangsal tosan tersebut didatangkan pula “moussoleum” (=istana makam) yang seluruhnya dibuat dari besi dengan ukiran yang amat indah, kemudian didirikan di Astana Girilayu, Kecamatan Matesih, kabupaten Karanganyar. Di atas pintunya bertengger mahkota kerajaan di atas sebuah perisai dengan huruf M dan N yang berbelit-belitan. Di dalam mausoleum yang megah dan gagah itu terdapat tiga buah “kijing” besar yang terbuat dari marmer putih dengan bingkai marmer hitam. Di atas tiap kijing ada hiasan dua buah mahkota kerajaan yang berwarna keemasan. Semuanya itu menimbulkan kesan sebuah bangunan yang indah dan megah.

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga melakukan beberapa pembangunan di Pura Mangkunagaran, diantaranya yaitu pembuatan “gevel” (haluan rumah” di sisi sebelah timur dan barat dibuat sejajar dengan “ndalem”. Di sebelah timur pendapa ageng dibangun bertingkat untuk kantor, yang diberi nama Dirgasana. Ada pula bangunan di sebelah timur yang diberi nama Purwasana. Setelah Pura mengalami perbaikan dan pembangunan, maka isinya dan perhiasannya disesuaikan, seperti dipasangnya lampu-lampu kroon (lampu robyong). Lalu penempatan empat buah arca Singa di depan pintu gerbang barat dan timur yang menuju ke pendapa Ageng, masing-masing dua buah. Arca singa yang kecil-kecil ditempatkan di “paretan” yang letaknya di antara pendapa ageng dan pringgitan. Dua arca wanita ditempatkan di samping gapura utama, dan arca-arca lainnya diletakkan di taman. Barang-barang pecah belah diseragamkan, dan diberi tanda initial M.N. IV lengkap dengan mahkota kerajaan. Selain itu, semua sendok garpu, tatakan dan tutup gelas, serta baki dan lainnya diberi hiasan yang sama tersebut diatas dan terbuat dari perak. Beberapa juga ada yang terbuat dari emas dengan diberi hiasan yang sama seperti cangkir, lepek, dan porong lengkap.⁷

Perkembangan dalam pembangunan tersebut ternyata tidak hanya secara fisik dalam hal arsitektural bangunan dan furniture dari istana, tetapi juga terhadap barang-barang kesenian. K.G.P.A.A. Mangkunegara IV memerintahkan membuat gamelan dimana terdapat instrumen-instrumen dengan bumbungan dari kaca biru, yang didatangkan dari Nederland, serta instrumen gambang yang bilah-bilahnya terbuat dari kaca biru, yaitu “Kyai Mardiswara” yang terdiri dari “Joko Laras-rum” (pelog) dan “Joko Laras-sih” (slendro). Atas perintah K.G.P.A.A. Mangkunegara IV pula dibuat wayang kulit yang benar-benar dikagumi oleh orang banyak, juga oleh turis-turis dari luar negeri, lebih-lebih oleh mereka yang mempelajari pewayangan kulit, yaitu wayang kulit yang diberi nama Kyai Sebet, karena benar-benar amat bagus segala-galanya, semuanya dilapisi emas. Gendhing-gendhing juga tidak dilupakan. Bahkan boleh dikatakan, jika ada “gerong”, kebanyakan itu adalah hasil karya K.G.P.A.A. Mangkunegara IV. Selain wayang kulit, wayang orang juga diperhatikan oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara IV, sehingga terdapat kemajuan dan perbaikan dalam hal pakaian tari.⁸

C. Kehidupan Seni Pertunjukan Masa Mangkunegara IV

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV masih melestarikan adat dan tradisi pura Mangkunagaran. Setiap hari K.G.P.A.A. Mangkunegara IV dan keluarga, demikian pula para nara Praja semuanya masih mematuhi mengenakan busana Jawi. Sebagai ciri khusus atau identitas Mangkunagaran, para lelaki selalu mengenakan ikat kepala, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV tidur pun tidak lepas dari ikat kepala. Pada waktu dinas kantor di Pringgitan, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV tentu mengenakan ikat kepala, kuluk (mahkota), dan keris.

⁷ Wiryasuputra, 1978, 47.

⁸ Wiryasuputra, 1978, 47.

Setiap hari Senin dan Kamis para nara Praja mengenakan kain, kuluk, dan baju sikepan, mereka beramai-ramai menghadap K.G.P.A.A. Mangkunegara IV untuk menerima petunjuk-petunjuk seperlunya. Pada hari-hari lain para nara Praja menjalankan tugas masing-masing di dalam pura Mangkunegaran. Mereka pulang dari pura jika K.G.P.A.A. Mangkunegara IV telah meninggalkan Pringgitan.

Tiap hari kelahiran dan hari penobatan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV tentu diadakan upacara dan perayaan peringatan. Hadir dalam upacara itu adalah para keluarga Mangkunegaran, para nara Praja, dan para prajurit. Para nara Praja mengenakan pakaian kebesaran, yaitu kampuhan, kuluk mathak, baju sikepan bordiran. Hadir dalam upacara dan perayaan penobatan kecuali keluarga Mangkunegara, juga para kerabat, nara Praja, para prajurit, perabot desa, dan para opsir Belanda. Tepat pada saat upacara peringatan penobatan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV dibunyikan meriam 11 kali. Setelah upacara selesai, disajikan pertunjukan tari Wireng, pethilan wayang orang, dan dagelan. Hidangan makanan terdiri dari bermacam-macam masakan Jawa asli. Upacara selesai pukul 13.00, pada malam harinya diadakan acara khusus jamuan makan untuk orang-orang Belanda dengan dansa-dansa. Demikian pula pada acara supitan dan mantu tentu disertai dengan pesta makan dan hiburan seni pertunjukan.⁹

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV kurang tertarik pada acara adu jago dan latihan keterampilan memanah. Kegemarannya adalah kesenian, terutama seni sastra. Pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV bidang kesenian seperti seni karawitan, seni tari, seni pewayangan, dan seni sastra mengalami kemajuan sangat pesat. Pada masa ini bisa dikatakan bahwa kesenian mengalami zaman keemasan, sedangkan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV sendiri disebut pujangga besar seperti halnya Ki Ngabei Ranggawarsita.¹⁰

D. Mangkunegara IV Sebagai Sastrawan

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV terkenal sebagai sastrawan yang produktif. Karya sastra K.G.P.A.A. Mangkunegara IV antara lain Serat Iber-Iber, Salokantara, Serat Tripama, Wirawiyata, Panjiwulung, Piwulang Nayakawara, Dharmalaksita, Serat Wedatama, dan sebagainya. Karya-karya tersebut dapat diuraikan sebagai berikut.

1. “Serat-serat iber” yang banyaknya tiga ratus buah merupakan surat-surat yang ditulis dalam bentuk syair. Surat-surat itu ditujukan kepada Patih dan punggawa lain-lainnya di Mangkunegaran, dan memuat hal-hal yang menyangkut pemerintahan. Beberapa surat bersifat umum, lain-lainnya mencakup hal-hal yang sifatnya khusus. Sampai sekarang surat-surat iber (surat-surat kiriman) itu masih dibaca. Kecuali itu ada surat-surat iber yang dikirimkan kepada orang-orang besar, umpamanya kepada Pangeran Hangabehi, Pangeran Gondoatmojo, Pangeran Notoprojo, Ario Joyodiningrat dan lain-lain, bahkan ada yang dikirimkan kepada tuan Hole.¹¹
2. “Salokantara” adalah kitab yang memuat hal-hal yang bersangkutan dengan watak. Banyak yang senang membaca kitab ini, karena bahasanya sangat indah tetapi sederhana, walaupun isinya tidak asli.
3. “Piwulang” (=pelajaran) yang amat digemari oleh banyak orang ialah “Tripama” (tri=tiga; pama=umpama, contoh) dan “Piwulang kangge tetuladhanipun prajurit”

⁹ Suwaji Bastomi, *Karya Budaya K.G.P.A.A. Mangkunegara I-VIII* (Semarang: IKIP Semarang Press, 1996), 59.

¹⁰ Ki Ngabei Ranggawarsita adalah pujangga besar jaman Mangkunegara IV

¹¹ Wiryasuputra, 1978, 14.

(=pelajaran sebagai contoh prajurit). Dalam karya ini dapat dilihat, bahwa metafisika menurut pendapat orang Jawa bisa didekati. Dalam syair “Tripama” Mangkunegara IV mengambil contoh Patih Suwondo, Adipati Karno dan Kumbokarno, yang pantas menjadi teladan karena taatnya kepada kewajiban sebagai ksatria utama, walaupun keadaan masing-masing amat berbeda. Salah satu contoh syair tembang yang diambil dari Tripama ciptaan Mangkunegara IV sebagai berikut.

*Yogyanira kang para prajurit
Lamun bisa sami anuladha
Kadya nguni caritane
Andelira sang prabu
Sasrabau ing Maespati
Aran Patih Suwanda
Lelabuhanipun
Kang ginelung Triprakara
Guna kaya purun ingkang den antepi
Nuhoni trah utama*

Sebaiknya engkau para prajurit
Mencontohlah jika bisa
Seperti cerita zaman dulu
Kepercayaan sang prabu
Sasrabau di Maespati
Bernama patih Suwanda
Pengabdianya
Mencakup tiga hal¹²
Kepandaian, kekayaan, dan keberanian
yang dia taati
Menepati keutamaan dan budi luhur

Dari itu dapat ditarik kesimpulan, bahwa keadaan lahiriah hanya menjadi sebab dari transformasi kerokhanian; dan aneka rupa sebab lahiriah dapat menimbulkan keadaan kerokhanian yang sama. Perkembangan kerokhanian inilah yang harus diusahakan agar tercapai, hanya itulah yang mempunyai nilai yang abadi. Pendapat ini lebih khusus dipaparkan oleh Mangkunegara IV dalam karyanya yang paling terkenal, yaitu “Wedhatama”.

4. “Wedhatama” menurut pendapat beberapa sarjana tidak seluruhnya ditulis oleh Mangkunegara IV, melainkan sebagian oleh Paku Buwana IX, Ronggowarsito dan Wiryokusumo. Oleh karena itu dapat dirasakan tidak adanya kesatuan dalam gaya bahasa, serta berbeda dengan tulisan-tulisan Mangkunegara IV yang lain. Dalam Wedhatama diuraikan syarat-syarat untuk dapat menuju kepada “peleburan menyeluruh”. Ajaran atau nasehat-nasehat tersebut dituangkan dalam tembang Macapat yang disajikan di dalamnya. Dalam syair pertama dengan lagu Sekar Pucung ditunjukkan, bahwa pelajaran itu harus diresapkan sampai mendalam jika berhasrat keinginannya menjadi kenyataan. Sebagai tiang untuk meresapi hal itu adalah tekad sebagai usaha permulaan untuk mengendalikan seluruh hawa nafsu. Dalam bagian pertama dari syair dengan lagu Sekar Gambuh ditunjukkan adanya empat jenis sembah yaitu sembah rogo, sembah cipto, sembah jiwo dan sembah roso. Tiga sembah yang pertama masih dapat dianggap sebagai usaha manusia yang harus dilakukan dengan sabar sampai menyatu dalam dirinya, sedangkan untuk sembah roso tidak dapat diberikan penjelasan; barangkali kesadaran akan Tuhan Yang Maha Kuasa dapat sedikit memberikan penerangan. Mengenai sembah yang ketiga yaitu sembah jiwa yang dianggap sebagai tujuan akhir, yang harus disucikan dan disempurnakan dengan terus-menerus ingat dan sadar akan Yang Abadi.¹³
5. “Panji Wulung”. Ini adalah satu-satunya karya sastra Mangkunegara IV yang tidak merupakan syair puji atau piwulang. Buku ini ditulis atas permintaan tuan Winter.

¹² Slamet Suparno. 1990. “Pemunculan dan Pengembangan Karawitan Mangkunagaran: Kronologi Peristiwa Karawitan Di Mangkunagaran 1757-1881”, Tesis U.G.M. p. 97.

¹³ K.R.T. Wediodiningrat, *Prins Mangkoenegoro IV als dichter-philosoof* (Surakarta: Rekso Pustoko, 1987), 3-4.

- Tulisan ini merupakan sejarah dalam bentuk tembang untuk dipergunakan oleh para siswa dari tingkat tinggi Sekolah Jawa, sebagai buku pelajaran tembang sesungguhnya.
6. “Panembrama” yang ditulis oleh Mangkunegara IV, dinyanyikan oleh para siswa Sekolah Jawa pada waktu Gubernur Jenderal mengunjungi pesanggrahan di Karangpandan.
 7. “Rerepen”, yang merupakan syair pujian terhadap kecantikan / keayuan wanita; suatu peringatan yang menyenangkan ketika Mangkunegara IV masih remaja.
 8. “Piwulang” : pelajaran buat para putera – puteri, para pegawai dan para prajurit, mengenai hubungan yang satu dengan yang lain, serta hubungannya dengan Praja dan Raja.
 9. “Wira-wiyata” : piwulang kepada para prajurit untuk selalu ingat kepada kewajibannya dan menjunjung tinggi kehormatannya, sebab jika mengabaikan akan dilanda gelombang kejelekan (“yen kuciwa weh alun alaning raga”). Diperingatkan, bahwa memberi kerokhmatan bukan hanya yang menyangkut Tuhan; karya yang baik juga membutuhkan keuletan dan kerokhmatan. Pelajaran untuk prajurit ini terdiri dari Sinom 42 bait (kuplet) dan Pangkur 14 bait. Buku ini diberi candrasengkala “Martyastha Amulang Sunu = 1788 Jawa atau 1860 tahun Masehi.
 10. “Nayaka-wara” ditulis untuk para pegawai. Didalamnya dapat dibaca “Saudara-saudara yang harus mengawasi rakyat harus berusaha supaya ada ketenteraman dan keadaan yang teratur; ingatlah bahwa itu menjadi tanggungjawab saudara-saudara; usadahkan agar rakyat indaf akan perlunya bekerja, memiliki hewan dan pekarangan, sebab itu merupakan dasar yang mengikat dia dengan keluarganya.”
 11. “Darma-laksita” merupakan pelajaran untuk mereka yang telah kawin; lebih-lebih bagi para puteri dan para putera yang menunaikan tugas sebagai prajurit.
 12. “Siyuti” : didalamnya diutarakan bahwa tapa prajurit di atas Gunung Besi lebih tinggi tingkatnya daripada bertapa di atas gunung biasa. Untuk menuju itu tidak boleh disinggung-singgung maut, karena mati itu tidak tergantung pada kehendak manusia, tetapi tergantung pada Tuhan. Jika sudah dating waktunya, tidak ada pilihan dan tidak ada sebab. Lebih baik dari pada mati konyol di rumah adalah mati yang membawa kehormatan kepada keturunan kita seperti Parta (pada awal Bratayuda) yang mengorbankan dirinya untuk kerahayuan Pandawa.¹⁴

Karya-karya yang berisi uraian semuanya dalam bentuk tembang, dan yang diceritakan adalah perjalanan dengan naik kereta atau kuda, yang telah beliau lakukan atau puteranya, ke salah satu pesanggrahan. Semua keadaan dalam perjalanan itu didongengkan mulai dari berangkatnya di Solo, waktu berhenti di masing-masing tempat, pesanggrahannya, dan kesenangan-kesenangan yang diperoleh di tempat itu.

Yang amat menonjol dari karya-karya K.G.P.A.A. Mangkunegara IV adalah betapa pandai beliau memilih kata-kata yang tepat. Terlebih-lebih pada waktu beliau melukiskan keadaan alam, kosa katanya lengkap untuk dapat menyebut semua benda dan makhluk yang berada di alam yang mati atau hidup, dan pasti hal ini akibat dari pengalamannya yang bertahun-tahun sebagai militer ketika ada di desa. Sering kali digunakan deretan kata-kata yang bersajak dan berirama, akan tetapi wangsalan hampir tidak terdapat di dalamnya. Puisi yang berisi uraian seperti ini seringkali yang berbentuk sajak yang dikarang untuk sesuatu peristiwa, maka hampir semuanya disebutkan tanggalnya. Dengan demikian ini sesuatu yang baru dalam sastra Jawa, kalau tidak berasal dari K.G.P.A.A. Mangkunegara IV, ya dari zamannya. Sajak-sajak itu memberikan gambaran dari kehidupan bangsawan tinggi dari abad yang lalu bagian kedua. Sekarang

¹⁴ Wiryasuputra, 1978, 14-17.

keadaannya telah berubah. Dikemudian hari barangkali puisi yang isinya uraian tentang keadaan seperti itu yang dibuat oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara IV mempunyai makna di dalam ilmu sejarah. Hal yang sama dapat dikatakan mengenai topografi, yang diuraikan dalam puisi itu.

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV telah melewati dua tahap dalam kariernya sebagai pujangga, yang menghasilkan puisi seperti ini. Tahap pertama letaknya pada waktu beliau mulai berkarya sebagai pujangga, yaitu antara tahun 1770 sampai 1785 tahun Jawa atau tahun 1842 sampai 1856 tarikh Masehi, dalam tahap mana beliau menulis tiga tembang yang berisi uraian, yang ketiganya besar. Karya yang terbanyak dan terbesar dibuatnya antara tahun 1800 dan 1810 tarikh Masehi atau tahun 1871 – 1881 tarikh Masehi. Masa diantara dua tahap tersebut yaitu antara tahun 1785 dan 1800 tarikh Jawa atau tahun 1856 dan 1871 tarikh Masehi dihasilkan puisi-puisi yang mengandung ajaran.¹⁵

Karya sastra K.G.P.A.A. Mangkunegara IV yang sangat terkenal adalah “Wulang Reh” bentuk tembang. Salah satu bagian dari “wulang reh” adalah tembang Kinanti sebagai berikut.

*Padha gulangen ing kalbu
Ing sasmita murih lantip
Aja pijer mangan nendra
Kaprawiran den kaesthi
Pesunen sariranira
Cegah dhahar lawan guling*

Hendaknya kau latih jiwamu
Agar peka dan cerdas menangkap
perlambang
Jangan hanya makan dan tidur
Utamakan jiwa perwira
Latihlah jiwa ragamu
Dengan mengurangi makan dan tidur¹⁶

Pada hakekatnya ajaran K.G.P.A.A. Mangkunegara IV tidak berbeda isinya, karena ia sudah hidup dalam masyarakat Islam yang baru, yang asas-asas etisnya diterima sepenuhnya. Barangkali sebagai sifat dari karya-karyanya dapat dikonstruksi, bahwa ia lebih menekankan pada rasa tanggung jawab pribadi dari mereka yang berkedudukan tinggi (sebab ajaran-ajaran itu ditujukan kepada mereka) terhadap rakyat, yang kesejahteraannya harus dijaga. Moral diarahkan pada praktek hidup. Karya-karya yang berisi renungan-renungan, walaupun dikatakan ciptaan beliau, mungkin bukan tulisannya. Bahasa yang digunakan dalam puisi-puisi yang berisi piwulang atau pelajaran itu agak sederhana; memang tidak dimaksudkan untuk memamerkan keindahan bahasa; kata-kata Kawi juga tidak banyak digunakan, jadi berbeda dengan tembang-tembang yang berisi suatu uraian atau risalah serta tembang-tembang yang bersifat seni.

Selain menciptakan tembang-tembang dalam macapat, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga telah menulis ‘tembang tengahan’ dan ‘tembang gede’ yang sudah tidak banyak dipakai lagi. Berbeda dengan karya-karya beliau yang lain, maka tembang-tembang inilah yang telah ditulis untuk dinyanyikan. Beberapa dari karya ini sebagian besar digunakan untuk partitur yang menjadi bagian dari komposisi untuk gamelan. Komposisi ini sebagian sudah tua, dan sebagian dibuat oleh beliau sendiri atau dibuat dengan petunjuk-petunjuk beliau. Isi dari tembang-tembang itu sesuai dengan tujuan dari penulisan; kebanyakan berisi ungkapan-ungkapan cinta seseorang kepada kekasihnya, tetapi ada pula yang hanya memuji indahnya bunga, semak dan pepohonan dan itu diperlukan agar suasana serasi. Dalam hal ini kelihatan betapa besar cinta K.G.P.A.A. Mangkunegara IV kepada alam hidup. Selama produktifnya masa menggubah tembang, beliau menggunakan masa tersebut untuk menulis puisi macam itu. Kebanyakan ditulis sesudah tahun 1800 saka atau

¹⁵ Pigeaud, 1987, 6.

¹⁶ Bastomi, 1996, 60.

tahun 1871 Masehi.¹⁷ Pada umumnya macam tembang tersebut mirip dengan tembang-tembang yang berisi uraian atau gambaran sesuatu, jadi berbeda dengan tembang-tembang yang berisi ajaran.

Sebagai pujangga (“dichter”) K.G.P.A.A. Mangkunegara IV adalah seorang seniman bahasa dan seniman karawitan, dan dalam hal puisi kraton, beliau adalah terbesar dari zamannya. Oleh karenanya beliau menduduki tempat pertama dalam sejarah seni sastra Jawa modern, dan sampai sekarang beliau masih banyak pengikutnya. Masa mendatang akan menunjukkan apakah gaya yang ditempuhnya akan tetap lestari, ataukah akan timbul gaya yang sifatnya kurang aristokratis dan kurang halus di dalam seni sastra Jawa.

Untuk merawat buku-buku karya K.G.P.A.A. Mangkunegara IV maka pada tanggal 11 Agustus 1867 lahirlah Rekso Pustaka yang berfungsi sebagai tempat penyimpanan dan perawatan buku-buku di pura Mangkunagaran. Pembukaan Rekso Pustaka itu didasarkan pada pemikiran bahwa para abdi dalem (keluarga Mangkunagaran dan para nara Praja) akan berpandangan luas jika mereka banyak membaca atau belajar sendiri dari buku-buku. Hal tersebut sesuai dengan pengalaman K.G.P.A.A. Mangkunegara IV sendiri bahwa beliau adalah orang yang berwawasan luas, rajin, dan suka bekerja. Mengingat bahwa pada zaman itu belum ada sekolah formal maka segala pengetahuan yang telah dimiliki seseorang diperoleh melalui les privat, dan dari banyak membaca buku-buku, naskah-naskah Jawa maupun non Jawa yang berbahasa Belanda dan Melayu.

Menurut katalog tahun 1877 dapat diketahui bahwa koleksi Rekso Pustaka sebagian besar terdiri dari buku berbahasa Jawa berupa naskah asli tulisan tangan atau “tedhakan” (turunan) maupun dalam wujud cetakan, antara lain Alkitab (Perjanjian Lama), tebal 2.821 halaman. Dalam katalog itu terdaftar beberapa puluh karya K.G.P.A.A. Mangkunegara IV. Adapun macam literature adalah serat Babad, serat Menak, ceritera wayang, pakem wayang, injil, piwulang, ceritera Islam seperti serat Ambiya, dan lain-lain. Kecuali sejumlah besar buku-buku berbahasa Jawa seperti tersebut diatas masih terdapat 18 judul buku berbahasa Belanda. Dahulu yang diizinkan meminjam buku Rekso Pustaka hanya para nara Praja, tetapi sekarang siapa saja boleh meminjamnya.

Budaya belajar menjadi pangkal tolak bagi K.G.P.A.A. Mangkunegara IV untuk memajukan Mangkunagaran. Menurut K.G.P.A.A. Mangkunegara IV belajar dapat ditempuh dari membaca buku dan pengalaman praktis. K.G.P.A.A. Mangkunegara IV melihat bahwa orang Belanda telah banyak memperoleh keuntungan dari perkebunan, maka hal tersebut dipelajarinya kemudian dicontoh oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara IV untuk membuat Mangkunagaran menjadi kaya.¹⁸

E. Karawitan dan Tari Masa Mangkunegara IV

Di bidang seni karawitan pada masa Mangkunegara IV mendapatkan perhatian yang sangat menggembirakan, apabila dibandingkan pada masa mangkunegara sebelumnya, karena banyak aktivitas pertunjukan karawitan untuk berbagai kepentingan. Pergelaran karawitan di samping untuk kepentingan upacara yang rutin seperti jumenengan dan untuk tingalan, juga disajikan untuk menyambut tamu kehormatan. Sebuah upacara pernikahan yang cukup lama diselenggarakan dengan melibatkan seni pertunjukan, khususnya karawitan adalah ketika Mangkunegara IV punya hajat menikahkan putranya, memakan waktu 10 hari lamanya. Kegiatan karawitan secara rutin juga dilakukan setiap bulan sekali saat tingalan Mangkunegara IV.

¹⁷ Pigeaud, 1987, 7-8..

¹⁸ Bastomi, 1996, 64.

Di dalam pengembangan karawitan Mangkunegara IV juga berperan sangat besar, hal ini tercermin dalam karya sastranya yang berjudul “Sendhon Langenswara”, yang memuat tentang 9 paket gendhing sebagai karyanya. Pengembangan karawitan yang lain dapat diketahui dari munculnya gendhing-gendhing gerongan yang semula tidak digerongi. Dengan perkembangan tersebut sangat tepat apabila Mangkunegara IV merupakan perintis karawitan vokal¹⁹. Gendhing-gendhing karawitan tari pada masa ini juga mendapatkan perhatian oleh Mangkunegara IV, terutama gendhing-gendhing untuk Langendriyan.



4. Pergelaran Karawitan pada masa pemerintahan Mangkunegara IV

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV kurang tertarik pada acara adu jago dan latihan keterampilan memanah. Kegemarannya adalah kesenian, terutama seni sastra. Pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV bidang kesenian seperti seni karawitan, seni tari, seni pewayangan, dan seni sastra mengalami kemajuan sangat pesat, sehingga dikatakan bahwa kesenian mengalami zaman keemasan. Pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara IV terjadi perubahan dan inovasi dalam seni pertunjukan di Pura Mangkunagaran yaitu terutama dalam kostum penari. Perkembangan ekonomi istana memberikan dampak yang cukup besar dalam perkembangan tari-tarian pada masa itu. Salah satu diantaranya yaitu kostum penari wayang orang yang mengalami perubahan dengan adanya berbagai hiasan dari bunga.²⁰ Selanjutnya dengan adanya perubahan kostum tersebut juga mempengaruhi gerakan penari.

Selain wayang orang, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga mendapat warisan tari widadari (tari Lenggot Bowo, dari kata *linga ut bhawa*: pancaran lingga Syiwa) yang sama seperti Bedaya di Kraton tetapi hanya terbatas pada tujuh penari.²¹ Tari widadari dari Mangkunegara IV dipersenjatai dengan pistol. Pistol merupakan senjata yang terkenal pada saat itu untuk penjaga wanita, kemudian dipakai sebagai tradisi oleh putra mahkota Yogyakarta yang kemudian dikenal sebagai Sultan II atau Sultan Sepuh. Dikatakan bahwa

¹⁹ Slamet Suparno. 1990. p. 103-106.

²⁰ Claire Holt, *The Development of Art of Dancing in Mangkunagaran*. (the Hague: t.p., 1939), 1.

²¹ Sumohatmoko, *Serat Babd Ila-ila* (Surakarta: Rekso Pustaka, 1924), 225.

ia mempunyai 40 pejuang wanita yang dipersenjatai dengan keris dan pistol yang harus menyertai dia, walaupun saat dia maju perang. Namun demikian, adat Bedaya-Widadari di Mangkunagaran hanya berumur pendek. Adat itu menghilang karena alasan pribadi pada saat pelantikan Mangkunegara IV yang menikah dengan anak Mangkunegara III. Seorang yang mempunyai kemampuan luar biasa, penyair, penggubah musik dan seniman, Mangkunegara IV memusatkan seluruh usaha artistiknya untuk pengembangan musik dan drama.

Kekayaan yang dimiliki perusahaan yang makin maju dengan penanaman kopi dan produksi lainnya, membawa pangeran ini pada kehidupan yang lebih mewah dan dengan skala yang lebih besar dari pendahulunya. Pertunjukan drama dan tari yang mempertinggi semaraknya resepsi dan perayaan yang diadakan olehnya secara teratur, semakin terkenal standar pelaksanaannya yang sempurna. Tari perang dibangkitkan dengan inspirasi yang baru dan dipertunjukkan dengan bentuk yang berubah yang kemudian dikenal dengan nama tari Wireng.²² Tari ciptaan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV adalah tari Wireng yang diambil dari petikan wayang wong. Tari Wireng selalu berpasangan dua atau empat, tiap-tiap pasang berpakaian kembar. Lakon Wireng antara lain:

1. Arjunasasra,
2. Wirun Tanding,
3. Bandayuda,
4. beksan Jayengsari.
5. wireng dadap, yaitu dengan tongkat penangkis berujung wayang setengah badan yang bersayap,

melengkapi yang sudah ada ialah:

1. Arjuna bertanding melawan Adipati Karna,
2. Arjuna melawan Palgunadi,
3. Arjuna Keratarupa.

Selain tarian wireng dadap, juga terdapat tarian wireng bukan halus, diantaranya dengan lakon:

1. Werkudara melawan Suratimantra,
2. Werkudara melawan Baladewa,
3. Werkudara melawan Bagadenta

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV memerintahkan agar gadis-gadis Mangkunagaran dilatih menari topeng oleh Raden Mas Arya Tandhakusuma. Selain itu, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV mengembangkan Langendriyan yang dilakukan dengan berdiri (tidak berjongkok). Ini adalah perkembangan yang menarik dalam bidang drama di bawah Mangkunegara IV dengan diperkenalkannya permainan Langendriya.²³ Isi dari permainan ini, berhubungan dengan legenda Jawa tentang pahlawan Damar Wulan, pengalamannya di istana Majapahit yang diperintah oleh seorang ratu atau gadis, yang akhirnya menjadi istrinya sesudah membunuh musuh besar sang ratu, raja Menak Jingga. Baik pemeran pria maupun wanita, di dalam pertunjukan yang baru diangkat di Mangkunagaran ini dilaksanakan oleh penari wanita yang pada saat yang sama harus seorang penyanyi yang terlatih, karena syair dari teks menghendaki demikian. Dengan demikian Langendriyan menjadi suatu genre tari opera di Mangkunagaran, dengan perlengkapan komposisi musik

²² Sumohatmoko, 1924,

²³ Bastomi, 1996,

yang baru, maka pengenalan Langendriyan membuat penari sekarang harus mempelajari tehnik tari pria yang mereka laksanakan dalam pakaian pria.

Dari beberapa tari dan pentas tari, Langendriyan bagi Mangkunagaran memiliki tempat yang khusus. Hal itu terjadi karena sejarah lahirnya pentas Langendriyan berbeda dengan lahirnya tari atau pentas tari lainnya. Pada masa era K.G.P.A.A. Mangkunegara IV, di Surakarta ada seorang saudagar batik keturunan Jerman, yang bernama Von Gottlieb Killian. Saudagar tersebut sangat kaya raya dan kebetulan bertempat tinggal di kampung Godlipan, kawasan Mangkunagaran.²⁴ Ia bermaksud ingin mempersembahkan suatu bentuk kesenian semacam operet atau sejenis cabaret Eropa, di hadapan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV, sebagai rasa terima kasih.

Pada saat sedang merancang, ia bertemu dengan B.R.M. Tandakusuma,²⁵ seorang ahli gending dan tari, yang telah lama tinggal di Yogyakarta. Ide von Gottlieb diterima dengan penuh suka cita oleh B.R.M. Tandakusuma, dan kemudian diadakan latihan. Para penarinya terdiri atas para buruh pabrik batik wanita dari saudagar itu. Pada awalnya tempat latihan di dekat pasar pon, kemudian dipindahkan ke daerah Mesen. Adapun pementasan yang akan disajikan mengambil cerita Damarwulan, dan diberi nama Langendriyan.

Langendriyan berasal dari bahasa Sansekerta *lango* yang dalam bahasa Jawa menjadi *langen* yang berarti sengsem atau tertarik atau menarik, atau mempesona; *driya* artinya hati. Jadi secara harafiah, arti Langendriyan adalah tontonan atau pertunjukan yang mempesonakan hati. Setelah latihan dan persiapan selesai serta telah memperoleh ijin dari K.G.P.A.A. Mangkunegara IV, maka pementasan pertama dilakukan di pendapa Mangkunagaran, di hadapan K.G.P.A.A. Mangkunagaran IV. Pada awalnya pentas Langendriyan yang berupa tari dan menyanyi dilakukan dalam bentuk *laku dhodhok* atau jongkok, karena sebagai persembahan rakyat kepada rajanya.²⁶



²⁴ R.M.Ng. Partahoedhaja, Bab Langendrija (Surakarta: Rekso Pustaka, t.t), 2.

²⁵ RMA Tandhakusuma ing Mangkunagaran Surakarta, 1920, 3

²⁶ Th. Pigeaud, *Program van het Congres te Houden te Soerabaja, 23-26 September 1926* (Soerakarta: Java Instituut, 1926), 21. Lihat pula W.E. Soetomo Siswokatono, Sri Mangkunegara IV sebagai Penguasa dan Pujangga (1853-1881) (Semarang: Aneka Ilmu, 2006), 254.

5. Tari Wireng Minak Jinggo pada masa pemerintahan Mangkunegara IV

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV sangat berkenan di hati. Oleh karena itu, ia memberi tugas kepada kerabat Mangkunagaran agar kesenian tersebut menjadi kesenian pura Mangkunagaran. Atas petunjuknya pula maka pentas Langendriyan yang semula dilakukan dengan jongkok, disempurnakan dengan diubah menjadi berdiri seperti layaknya orang menari biasa. Pentas berdiri itu adalah berkat kreasi B.R.M. Tandakusuma. Sejak Langendriyan dijadikan kesenian pura Mangkunagaran, maka orang sering mendengar, bahwa Langendriya Mandraswara, terkenal sebagai karya seni Mangkunagaran yang dijadikan seni gaya Mangkunagaran dan berkembang berkat jasa dan perhatian K.G.P.A.A. Mangkunegara IV. Perubahan bentuk tari dari jongkok menjadi berdiri adalah keputusan dan kebijakan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV. Hal itu diperlukan karena Langendriyan dijadikan seni gaya Mangkunagaran dan kesenian milik Mangkunagaran. Dengan perubahan semacam itu tampak bahwa K.G.P.A.A. Mangkunegara IV lebih mementingkan nilai budaya atau mutu penyajian, daripada nilai penghormatan atau formalitas.

Pengembangan seni koreografis dan dramatik, begitu dekat dan tak terelakkan dihubungkan dengan kecenderungan kepada kemakmuran dan artistik dari patron kebangsawanan mereka, yang untungnya dapat dilanjutkan selama pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunegara V. Pada masa dia sampai akhir abad yang lewat, terjadi perubahan yang besar dengan munculnya pemain atau aktor wayang orang.

F. Mangkunegara IV dan Seni Pewayangan

Karya seni K.G.P.A.A. Mangkunegara IV antara lain, dalam seni pewayangan diciptakan wayang Kyai Sebet yang berpola pada wayang Kyai Kadung.²⁷ Wayang Sebet sebenarnya adalah pola yang dipinjam dari wayang Kadung Kasunanan, atas ijin Sri paku Buwana IX. Menurut sementara dalang, wayang Kyai Kadung bentuknya besar dan berat, sehingga menyulitkan dalang-dalang apabila memainkan wayang tersebut. Atas dasar keluhan itu, maka K.G.P.A.A. Mangkunegara IV memerintahkan untuk mengurangi beratnya serta bentuknya dan diberi nama Wyang Sebet. Disebut Kyai Sebet karena wayang ciptaan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV itu enak untuk “sebet”, artinya enak untuk dimainkan sehingga kebanyakan para dalang menyukainya. Wayang sebet itu ternyata telah menjadi gaya Mangkunagaran dan sampai sekarang menjadi kebanggaan warga Mangkunagaran, bahkan dijadikan standar ukuran yang selalu ditiru siapa saja yang akan membuat wayang Purwa. Jumlah wayang Kyai Sebet ada 42 buah.

Selain wayang sebet, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga menciptakan wayang madya. K.G.P.A.A. Mangkunegara IV menerima *Serat Pustakaraja Madya* dan *Serat Witaradya* langsung dari tangan R. Ng. Ranggawarsita pada tahun 1870. Buku tersebut menceritakan riwayat Prabu Aji Pamasa atau Prabu Kusumawicitra dari negeri Mamenang Kadiri. Sesudah negeri Mamenang dipindahkan dari Kadiri ke Pengging. Negeri baru yang dipindahkan itu dinamakan Witaradya.²⁸ Setelah membaca buku itu, maka timbullah keinginan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV menciptakan wayang untuk memperagakan cerita yang dimuat dalam *Serat Witaradya*. Pembuatan wayang itu dilakukan sebagai usaha untuk mengisi kekosongan dari cerita yang hilang antara wayang Purwa dengan wayang Wasma (wayang Gedhog). Wayang purwa dan wayang Gedhog, menurut dongeng diciptakan atas prakarsa Sunan Giri di tahun 1563. Wayang Gedhog memuat ceritera panji

²⁷ Siswokatono, 2006, 249.

²⁸ Siswokatono, 2006, 247.

atau ksatria Jenggala dan Dhaha (Kadiri) di era Sri Erlangga (abad X). Oleh karena adanya gagasan itu, maka K.G.P.A.A. Mangkunegara IV kemudian memanggil R. Ng. Ranggawarsita untuk merundingkan gagasannya, sebab R. Ng. Ranggawarsita adalah pemilik ceritera itu. Setelah R. Ng. Ranggawarsita menerima dan menyetujui itu, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV kemudian memerintahkan untuk mencipta disain atau rancangan bentuk wayang Madya yang diinginkannya. Disain yang dirancang ternyata, bahwa bentuk wayang Madya yang disetujui adalah bagian atas sampai bagian tengah masih berwujud wayang Purwa. Sementara itu, bagian tengah ke bawah berujud seperti wayang Gedhog. Ciri khas lainnya yang ada pada wayang Madya, hampir semuanya memakai keris, misalnya: wujudnya seperti Prabu Ramawijaya dalam wayang Purwa, tetapi memakai keris. Dalam wayang Madya, wayang yang seperti Prabu Ramawijaya memakai keris itu diberi nama Prabu Gendrayana.

Wayang Madya dimulai pembuatannya pada tahun 1872 dan selesai tahun 1876, atau selama empat tahun, yang ditutup dengan pembuatan wayang Prabu Wiraseno. Jumlah seluruh wayang Madya ada 365 buah, disimpan dalam dua *kothok* (tempat wayang), dan diberi nama Kyai Madya. Jadi, pembuatan wayang Madya karena adanya keinginan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV agar orang Jawa, khususnya warga Mangkunagaran, meyakini bahwa cerita itu benar-benar terjadi di Jawa. K.G.P.A.A. Mangkunegara IV berkeinginan agar orang Jawa termasuk warga Mangkunagaran bangga karena memiliki wiracarita sebagai kelanjutan dari Mahabharata. Wayang Madya dipercaya sebagai kelanjutan epos Mahabharata India yang ada di Jawa. Di sana diceriterakan bahwa setelah Prabu Parikesit, raja terakhir dari Astina, riwayat Mahabharata bersambung di Jawa seperti yang dilukiskan wiracarita dalam Wayang Madya itu. Dengan dilahirkannya wayang Madya, Sri Mangunegara IV berusaha memberi pengertian kepada orang Jawa umumnya dan warga Mangkunagaran khususnya untuk bangga karena mereka juga memiliki wiracarita yang ada dalam Mahabharata. Wayang Madya dipercaya sebagai refleksi riwayat leluhur Jawa yang patut diteladani dan dikagumi.²⁹

Tidak hanya dunia wayang yang dicipta, K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga menanamkan gaya melalui dunia pedalangan. Pedalangan gaya Mangkunagaran, oleh sementara dalang, dipandang memiliki ciri khas yang berbeda dengan gaya Kasunanan maupun gaya Kasultanan Yogyakarta. Perbedaan gaya itu rupanya sengaja diciptakan para senimannya, karena betapapun kecilnya Mangkunagaran, kadipaten Mangkunagaran adalah nagari yang “merdeka” dan sudah menggunakan segala atribut serta tanda-tanda kebesaran *kados satataning praja* atau sudah selayaknya sebagai negara sejak K.G.P.A.A. Mangkunegara III menjadi penguasa. Pentingnya dunia pedalangan memiliki gaya atau ciri khusus, karena hal itu dapat dijadikan wahana kebanggaan bagi kerabat Mangkunagaran. Gaya di dunia pedalangan itu juga dibuktikan dengan lahirnya bentuk-bentuk wayang Mangkunagaran dari wayang Purwa, Madya, dan Wasana (Gedhog, Krucil, Klitik, dan sebagainya), serta lahirnya wayang wong atau wayang orang.³⁰

K.G.P.A.A. Mangkunegara IV juga menciptakan cerita *carangan* untuk wayang, yang dimaksud dengan cerita *carangan* adalah cerita yang berupa cabang dari induk akan tetapi tidak terdapat dalam cerita induknya. K.G.P.A.A. Mangkunegara IV dalam menciptakan cerita carangan didorong oleh keinginan untuk memberi ajaran melalui bidang pewayangan. Apalagi cerita itu banyak dipercaya, bahwa cerita carangan yang merupakan refleksi dari tata kehidupan orang Jawa. Cerita carangan itu sebenarnya

²⁹ S.Haryanto, *Pratiwimba Adiluhung, Sejarah dan Perkembangan Wayang*. (Jakarta: Djambatan, 1988), 97.

³⁰ Siswokatono, 2006, 250.

disusun dalam bentuk bahasa prosa, yang diciptakan oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara IV bersama dengan C.F. Winter. Atas inisiatif K.G.P.A.A. Mangkunegara VII, yang kebetulan masih cucu K.G.P.A.A. Mangkunegara IV, J. Kats berhasil menghimpun 176. Pada tahun 1927-1932 tersajilah 176 judul lakon wayang Purwa carangan.³¹ Adapun judul cerita-cerita carangan itu, antara lain: Prabu Watugunung, Prabu Sri Mahapungung, Bremana-Bremani, Palasara Krama, lahirnya Pandu, Norosoma, Bimo Bungkus, Arjuna Lahir, Basudewa Rabi, Kangsa Aben-Aben, Kresna Kembang, Raden Tutuka, Gatutkaca Krama, Mustakaweni, Kuntul Wilanten, Ontoseno lahir, Sasi Kirana, Pandu Papa, Raden Seta Krama, Pregiwa-Pregiwati, Brajadenta, Tuguwasesa, Semar Anjantur, Parta Krama, Sumbadra Larung, dan yang lain, yang jumlah seluruhnya ada 176 judul.



³¹ Sidik Gondowarsito, *Peranan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV Dalam Pelestarian Wayang* (Surakarta: Reksha Pustoko, 1992), 35.

BAB IV

MASA MANGKUNAGARA V (1881 – 1896)

A. Riwayat K.G.P.A.A. Mangkunagara V

Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Mangkunagara V atau yang biasa dikenal dengan K.G.P.A.A. Mangkunagara V merupakan raja Pura Mangkunagaran yang berkuasa pada tahun 1881 sampai dengan 1894. Ia merupakan putera dari K.G.P.A.A. Mangkunagara IV yang dilahirkan dari isteri kedua yang bernama BRA Adipati. Mangkunagara V lahir dengan nama R.M. Sunita yang diangkat menjadi Pangeran pada tanggal 2 Juli 1869 dengan gelar Pangeran Adipati Arya Prangwadana. Selain mendapat gelar Pangeran, R.M. Sunita juga mendapat pangkat Letnan Ajudan I dari Pemerintah Belanda. Sebelum mendapat pangkat, R.M. Sunita juga dikitankan pada usia 14 tahun yang menandakan bahwa beliau telah dewasa dan mempunyai tanggung jawab.

Dua tahun kemudian tepatnya pada tanggal 29 Oktober 1871, Pangeran Prangwadana diangkat menjadi Kapten Ajudan dan pada tanggal 14 September 1874, beliau diangkat menjadi Mayor Ajudan. Beliau menikah pada tanggal 13 Agustus 1877 dengan R.A. Kusmardinah yang merupakan putri Pangeran Arya Hadiwijaya III di Surakarta. Kepangkatan Pangeran Prangwadana tidak hanya berhenti sampai Mayor Ajudan karena pada tanggal 3 Juli 1881, beliau diangkat menjadi Letnan Kolonel Ajudan. Pada tanggal 5 September 1881, Gusti Kangjeng Pangeran Harya Prabu Prangwadana diangkat menjadi Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Harya Prabu Prangwadana yang ke-5 dan juga sebagai Letnan Kolonel Komandan di Mangkunagaran Surakarta menggantikan ayahnya yaitu K.G.P.A.A. Mangkunagara IV yang wafat pada usia 72 tahun. Pengangkatan tersebut dilakukan oleh G.A.I.J. Jeekel bersama beberapa pangeran. Pada saat itu diangkat pula dua orang patih yaitu Raden Mas Harya Jayadiningrat dan Raden Tumenggung Sasrawinata.¹ Di dalam suratnya oleh Residen Surakarta G.A.I.J. Jeekel dijelaskan bahwa Kangjeng Pangeran Arya Prangwedana V, untuk menjadi pengganti Mangkunegara IV, dalam suratnya tertanggal 12 September 1881 kepala Gupernur Jendral, Residen menulis: “ Di atas pundak pengganti Mangkunegara IV terletak beban yang tidak ringan, dan raja baru mempunyai kemauan yang luar biasa untuk meniru jejak ayahnya. Ia sadar hal ini, dan justru dengan kesungguhan dalam memulai memangku jabatannya, menumbuhkan harapan baik bagi saya (Residen Surakarta), bahwa ia akan berhasil, setidaknya-tidaknya dalam bertindak sebagai kepala Negara”²

Isteri dari Prabu Prangwadana V, yaitu R.A Kusmardinah meninggal pada usia 32 tahun pada tanggal 21 Agustus 1888 yang dimakamkan di Girilayu. Meninggalnya isteri Prabu Prangwadana V tersebut belum sempat meninggalkan putra bagi Prabu Prangwadana V.

Saat Prabu Prangwadana berusia 40 tahun, tepatnya pada tanggal 4 Maret 1894, Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Prabu Prangwadana, diangkat menjadi Kolonel Komandan yang diberi nama Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Harya Mangkunegara ke V. Pengangkatan ini dilakukan oleh L.T.H. Senider. Mangkunagara V meninggal pada

¹ *Serat Pemutan Lelampahandalem Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Mangkunegara Kaping V* (Surakarta: Rekso Pustoko), 1.

² (W.E. Sutomo Siswokatiko, *Sri Mangkunegara IV Sebagai Penguasa dan Pujangga (1853-1881)*, C.V aneka Ilmu, Anggota IKAPI., Semarang, Tahun 2006, P. 285)

tanggal 1 Agustus 1896 yaitu saat berburu kijang di hutan Kethu. Pada saat berburu K.G.P.A.A. Mangkunagara V sakit mendadak, yaitu serangan sakit usus buntu. Prabu Prangwadana V juga mendapat beberapa penghargaan yaitu Ridder Orde Nederlandsche Leo pada tanggal 28 Oktober 1883, Kommandeur der Koningklijke Orde dari Kamboja pada tanggal 20 Juni 1885, dan Ridder Siamese Kroon pada tahun 1895.

Selama 15 tahun pemerintahannya, Mangkunagara V sangat bertanggung jawab terhadap kehidupan keluarga di Pura Mangkunagaran. Berbagai upacara kekerabatan seperti pernikahan, khitanan, dan pengangkatan adiknya menjadi Pangeran dilaksanakan dengan penuh tanggung jawab termasuk dalam memenuhi kebutuhan keluarga. Adiknya yang diangkat menjadi Pangeran yaitu G.R.M. Soebyakto menjadi K.P.H. Doyosaputro dan G.R.M. Suprpto menjadi K.P.H. Doyokisworo. K.G.P.A.A. Mangkunagara V mempunyai putra 28 orang dan enam orang diantaranya meninggal dunia.

Selama memegang kekuasaan di Pura Mangkunagaran, Mangkunagara V ternyata masih mewarisi darah kesenimanan ayahnya yaitu Mangkunagara IV. Mangkunagara IV pada masa kekuasaannya adalah seorang yang ahli dalam olah keprajuritan, kenegaraan, dan seorang pujangga sastra sekaligus pencipta dan ahli di dalam seni budaya wayang dan gendhing atau karawitan, meskipun pendidikan bahasa Jawa dan Belanda menjadi dasarnya. Demikian juga kesenangan Mangkunagara V terhadap kesenian, dapat dilihat dari beberapa pementasan seni pertunjukan setelah satu tahun Ia memegang kekuasaan, pada tanggal 27 Juni 1882 dengan dipentaskannya pertunjukan wayang orang untuk pertama kalinya. Pementasan seni pertunjukan selanjutnya, mempergelakan beragam seni pertunjukan tari maupun wayang orang untuk kepentingan upacara ritual Istana maupun upacara daur hidup bagi putra-putrinya (seperti acara khitanan dan pernikahan), serta untuk kepentingan penyambutan para tamu bangsawan. Kontinuitas seni pertunjukan yang disajikan di masa Mangkunegara V dari tahun 1881 sampai tahun 1896, menunjukkan kehidupan dan perkembangan yang sangat pesat dan kompleks.

B. Kehidupan Pura Mangkunagaran Masa Mangkunagara V

Mangkunagaran yang berdiri tahun 1757 adalah wilayah yang berstatus *vassal* dari pemerintahan Belanda dan Kasunanan dimana dalam menentukan kebijakan istana harus mendapat persetujuan dari keduanya. Namun, pada masa Mangkunagara VI, Pura Mangkunagaran dapat terlepas dari status *vassal* tersebut dan merdeka. Dibawah pemerintahan Belanda, Pura Mangkunagaran mendapat perlakuan yang lebih istimewa daripada yang lain. Keistimewaan tersebut diantaranya dengan adanya kelonggaran-kelonggaran dalam bidang administrasi pemerintahan, peradilan, dan wilayah kekuasaan. Kelonggaran dalam bidang administrasi yaitu Mangkunagara V berhak dan berwenang mengangkat dan memberhentikan para abdi dalemnya, kecuali Bupati Patih yang harus mendapat persetujuan dari Sunan. Perannya sebagai komandan legiun Mangkunagaran, mengakibatkan Mangkunagara V mempunyai prajurit yang sangat banyak. Tercatat ada 1150 prajurit di Legiun Mangkunagaran yang terdiri dari 900 infanteri, 200 kavaleri, dan 50 artileri berkuda. Di bidang pengadilan, Pura Mangkunagaran mempunyai wewenang untuk memutuskan segala perkara berdasarkan buku hukum. Selain itu, dengan meluasnya wilayah Pura Mangkunagaran dari seluas 4000 cacah menjadi 5500 cacah pada masa Mangkunagara V, menyebabkan dibangunnya Kabupaten Polisi di daerah-daerah di bawah Kasunanan yaitu di wilayah kota Surakarta, Karanganyar, Wonogiri, dan Malangjiwan.³ Stabilitas politik tersebut ternyata tidak dapat bertahan lama karena dipengaruhi oleh kemerosotan ekonomi yang terjadi karena RT Jayasarosa, yang masuk dalam kepegawaian

³ Lihat Staatsblad van Nederlandsch Indie (1874), 30.

Pemerintah Belanda, kesulitan dalam memegang administrasi pemerintahan dan menyebabkan korupsi besar-besaran yang dilakukan oleh abdi dalem dan patih sendiri. Keadaan ekonomi yang merosot tersebut dapat pulih kembali pada tahun 1888 setelah Bupati Patih RT Jayasrosa dipecat dan digantikan oleh R.M.T. Subrata.⁴

Masa Mangkunagara IV, Pura Mangkunagaran mengalami masa kejayaan dalam bidang ekonomi. Hal ini dapat dilihat dari bangunan-bangunan yang diwariskan seperti Pabrik Gula Colomadu di Karanganyar (1863), Pabrik Gula Tasikmadu di Karanganyar (1872), pabrik gula atau indigo Mojoretno di Matesih dan perusahaan kopi. Meningkatnya penghasilan Pura Mangkunagaran yang berasal dari pabrik-pabrik tersebut membuat Belanda tertarik dan semakin melakukan intervensi terhadap kekuasaan di Pura Mangkunagaran. Kejayaan ekonomi semasa Mangkunagara IV tersebut ternyata tidak dapat bertahan hingga kekuasaan Mangkunagara V. Pada masa Mangkunagara V terjadi kemerosotan ekonomi yang sangat tajam. Krisis ekonomi yang disebabkan karena korupsi besar-besaran pada masa RT Jayasrosa memegang administrasi menyebabkan Mangkunagara V harus meminta pinjaman uang kepada Belanda sebanyak dua juta untuk membayar gaji para pegawai yang sudah enam bulan tidak dibayar. Selain korupsi besar-besaran, di Mangkunagaran juga sedang terjadi krisis ekonomi besar-besaran karena penghasilan dari pabrik-pabrik menurun seiring dengan merebaknya penyakit dan hama yang menyerang daun kopi dan gula. Untuk mengatasi kekacauan ekonomi tersebut maka dibentuk Panitia Keuangan yang kemudian diganti dengan Dewan Keuangan Mangkunagaran yang berfungsi mengontrol arus kas Pura Mangkunagaran hingga akhirnya pada masa Mangkunagara V perekonomian Pura Mangkunagaran telah pulih kembali.

Ternyata kelonggaran-kelonggaran yang diberikan Pemerintah Belanda kepada Pura Mangkunagaran selain berpengaruh positif juga memberi pengaruh negatif terhadap masyarakatnya. Pengaruh negatif tersebut antara lain: lemahnya disiplin, munculnya tempat judi dimana-mana, dan pemborosan serta korupsi bagi kalangan bangsawan atau para abdi dalem. Tidak mengherankan jika pada Mangkunagara V terjadi kelesuan ekonomi, ditambah lagi dengan adanya bencana banjir yang terjadi pada tanggal 2 dan 3 Februari 1886 yang menyebabkan Mangkunagara V mengeluarkan biaya untuk memulihkan kerusakan yang terjadi. Pada Mangkunagara V ini, struktur sosial juga mengalami perubahan dengan munculnya kalangan elit baru yang terdiri dari orang Belanda, orang Indo, dan Timur Asing sehingga masyarakat pribumi menduduki kelas stratifikasi sosial terbawah. Masuknya kalangan elit baru tersebut memberikan dampak bagi Pura Mangkunagaran seperti didirikannya sekolah-sekolah dengan sistem pendidikan barat, didirikannya pusat-pusat pemasaran dan pusat usaha kerajinan tangan atau pabrik-pabrik di wilayah Surakarta.

Begitu pula dengan keberadaan orang-orang Cina yang mendapatkan perhatian baik dari kalangan Pura Mangkunagaran dengan mendapatkan tempat tinggal yang baik di lingkungan tembok istana. Orang-orang Cina ini selain mempunyai usaha di bidang perdagangan, mereka juga turut serta mempelajari kebudayaan Jawa. Dengan latar belakang tersebut maka pada masa itu, istana-istana di Jawa selain menjadi pusat politik juga menjadi pusat kebudayaan.⁵ Pola kehidupan masyarakat di lingkungan Mangkunagaran pada masa Mangkunagara juga mengalami

⁴ *Serat Pemutan Lelampahandalem KGPA Mangkunagara V* (Surakarta: Rekso Pusto, t.t.), 5.

⁵ Pada masa kejayaannya, istana merupakan pusat dunia mikrokosmos, yang tata susunannya mengikuti dunia makrokosmos (jagat raya). Penguasa tradisional Jawa adalah wakil Tuhan. Periksa Darsiti Soeratman, *Kehidupan Dunia Keraton Surakarta 1830-1939* (Yogyakarta: Taman Siswa, 1989), 4.

perubahan dari masyarakat tradisional menjadi masyarakat pra industri. Hal ini ditandai dengan adanya pusat-pusat usaha kerajinan tangan dan pabrik-pabrik. Emansipasi wanita juga sudah mulai muncul dengan hadirnya tenaga kerja atau buruh-buruh wanita di pusat usaha terutama yang bersifat industri rumah tangga seperti kerajinan tangan dan kerajinan batik.

Terjadinya kemunduran di bidang ekonomi tersebut diimbangi dengan adanya kemajuan dalam perkembangan sarana-sarana sosial. Bentuk-bentuk pembangunan sarana sosial tersebut antara lain: 1) Meningkatkan solidaritas kekerabatan Mangkunagaran; 2) Mendirikan pos-pos perjalanan, seperti di Banyuwang, Jurug, Karanganyar, Bangsri, Nambangan, dan Baturetno; 3) Mendirikan balai pengobatan untuk kuda yang bertempat di Kampung Pasar Legi; dan 4) Memperkenalkan lampu buatan Eropa, tromolnya terdiri atas 40 sampai 50 buah atau sering disebut dilah sewu, dan dipasang di Pendapa Agung.

Selain itu, Mangkunagara V juga telah melakukan pembangunan fisik dalam Pura Mangkunagaran yaitu: 1) membuat sebuah bangunan baru di sebelah timur Prangwedanan yang disebut Panti Warni dan Panti Purna; 2) membuat perluasan emper pada Bale warni dan Bale peni; 3) membuat tempat hunian kepedak di belakang “Dalem Agung”; 4) membuat bangunan Pracimosono di depan Balewarni; 5) memperbaiki sirap Pendhapa Agung; 6) menyempurnakan kebun Ujung Puri yang diisi dengan bangsal-bangsal yang bagus dan binatang-binatang atau unggas pada tanggal 9 Januari 1882; dan 7) di hutan Ketu membuat pesanggrahan sederhana dinamakan “Seneng” karena kegemaran beliau berburu rusa dengan menggunakan senjata maupun panah.⁶ Pesanggrahan tersebut digunakan untuk beristirahat ketika Mangkunegara dalam berburu merasa kelelahan, di samping itu juga untuk refresing saat-saat ada kejenuhan didalam melaksanakan tugasnya di istana.

C. Kehidupan Kesenian Masa Mangkunagara V

K.G.P.A.A. Mangkunagara V suka sekali mengadakan seni pertunjukan wayang orang, begitu juga dengan wayang kulit, baik wayang kulit purwa, gedhog, maupun wayang klithik. Pergelaran pertunjukan wayang kulit bertempat di pendapa Prangwedanan. Sambil menikmati pertunjukan wayang kulit, K.G.P.A.A. Mangkunagara V suka bermain judi dengan kartu pei. Selain wayang orang dan wayang kulit, seni pertunjukan yang berkembang di waktu itu ialah seni tari meliputi tari bedaya, tari srimpi, tari tayub, dan tari wireng; serta sendratari Langendriyan.⁷ Sikap keterbukaan Mangkunagara V, selain dalam bidang kesenian, ia juga menerbitkan Surat kabar Bramartani Mingguan, memperkenalkan *sisig* (menghitamkan gigi), rokok cerutu, dan pakaian tata cara Belanda. Selain Pura Mangkunagaran menerbitkan Surat Kabar sendiri, ia juga menerima langganan Surat Kabar “Slomporet Melayu” terbitan Semarang dan Surat Kabar “Welandi” terbitan Jakarta.⁸

Awal mula peranan Mangkunegara V terhadap kesenian muncul pada tahun candrasangkala 1812 (tahun 1883), Kangjeng Pangeran Adipati Arya Prabu Prangwadana V berkenan menciptakan tarian wayang orang purwa. Setelah itu Kangjeng Pangeran

⁶ R.Ay. Hilmiah Darmawan Pontjowolo, *Peringatan 100 Tahun Wafatnya KGPA Mangkunagara V* (Surakarta: Rekso Budoyo, 1996), 14.

⁷ Buku *Beksan Mangkunagaran*: Isi Beksan 41 Warni Anggitanipun Para Seniman ing Zamanipun Kangjeng Gusti Mang kunegoro Kaping V (Surakarta: Rekso Pustoko, t.t.), Periksa juga *Encyclopaedie van Nederlandsch-Indie IV* (‘sGravenhage: Martinus Nijhoff, t.t.), 402-408.

⁸ R.M. Sayid, *Kawontenan Pradja Mangkunagaran Ing Surakarta Nalika Taun 1870 Dumugi 1915* (Surakarta: Rekso Pustaka, t.t.), 2.

Adipati Arya Prabu Prangwadana V membuat wayang gedhog. Busana-busana yang dipakai dalam wayang gedhog dan wayang orang menyerupai busana wayang purwa. Karya tersebut selesai pada tahun candrasangkala 1815 (tahun 1888), sehingga pada masa itu seluruh Tanah Jawa mengenal suatu pertunjukan wayang yang populer sekali yaitu wayang orang Mangkunagaran. Kebanyakan penari-penarinya, para putra dan santana Mangkunagara sendiri, dimana calon penari dipilih secara benar-benar dan haruslah sesuai dengan peranan yang dilakukan. Peranan putri, tetap dilakukan oleh penari wanita dan dilakukan oleh para abdi dalem atau para gadis yang cantik-cantik. Raut muka dan perawakannya disesuaikan dengan tokoh sebagaimana tokoh dalam wayang purwa. Pementasan seni pertunjukan tersebut dipergelarkan jika Pura Mangkunagaran menerima tamu atau pada saat Mangkunegara V mempunyai acara seperti perkawinan dan khitanan. Selanjutnya Mangkunegara V memiliki gagasan untuk memasukkan unsur-unsur hewan di dalam cerita wayang seperti gajah, antara lain gajah tunggangan Raja Mandura Prabu Baladewa. Binatang-binatang lainnya pun dibuat untuk melengkapi wayang orang Mangkunagaran. Sulukan maupun keprakan untuk mendukung hidupnya suasana cerita, masih dilakukan oleh dalang. Wayang orang purwa tadi, dipertunjukkan pada siang hari dan setiap lakon atau judul tidak boleh dilakukan lebih dari enam jam. Cerita wayang orang purwa berkisar tentang Kurawa dan Pandawa yang diambil dari sumber Serat Pancakumala, sedangkan wayang gedhog ceritanya didasarkan Serat Caturpandaya, dan dipergelarkan pada malam hari.

Pada zaman Kangjeng Pangeran Adipati Arya Prabu Prangwadana V tersebut, ada seorang *santana dalem* sendiri, bernama Raden Mas Arya Tandakusuma yang banyak berkecimpung dalam kesenian. Beliau adalah seorang ahli gendhing, penyair, dan ahli tari. Raden Mas Arya Tandakusuma, terkenal ahli dalam menarikan tari topeng. Beliau merupakan tokoh guru yang mengajarkan tarian halus dan *agal*, di samping itu jenis tarian untuk para putri. Sebagai pusat latihan kesenian bertempat di Pendapa Agung Mangkunagaran yang bersebelahan dengan perangkat gamelan. Setelah diciptakannya wayang orang, kemudian Langendriyan dimunculkan kembali. Awal terbentuknya tarian Langendriyan tersebut, yaitu ketika Raden Mas Arya Tandakusuma bertemu dengan seorang Belanda yang kaya, bernama Godlib Kilian. Godlib Kilian sangat tertarik akan kepandaian Raden Mas Arya Tandakusuma perihal tarian *srimpi* dan lain-lainnya, kemudian Tuan Godlib Kilian bersepakat untuk menciptakan sebuah tarian berbentuk cerita panji tentang Raden Damarwulan dari Kerajaan Majapahit. Di dalam karya Langendriyan tersebut juga ditampilkan tokoh Adipati Belambangan Menakjingga yang menginginkan Ratu Ayu Majapahit, untuk dijadikan isterinya.

Raden Mas Arya Tandakusuma kemudian mengumpulkan penari-penari wanita pilihan. Penari yang wajahnya cantik dan suaranya merdu. Segala percakapan, disusun dalam tembang dengan lagu-lagu yang khusus diciptakan. Setelah selesai, tarian yang diiringi tembang-tembang tadi dinamakan “Langendriyan”. Pementasannya diadakan pada tahun candrasangkala 1816 (tahun 1889). Pertunjukan perdana Langendriyan diadakan dan menarik perhatian masyarakat. Karawitan tari Langendriyan tadi, mempergunakan gamelan laras Slendro.

Mangkunegara V, setelah melihat pertunjukan Langendriyan yang disusun oleh Arya Tandakusuma tadi, ternyata juga berkeinginan untuk menciptakan Langendriyan sendiri yang berbeda dengan Langendriyan yang sudah ada. Penari-penarinya merupakan para abdi dalem “taledak” dan gadis-gadis yang cantik, di samping itu para penarinya juga dipilih yang memiliki suara yang baik. Di dalam penyusunan Langendriyan tersebut Raden Mas Arya Tandakusuma merupakan guru tari sekaligus penyusun gerak tarinya. Hasil dari karya Langendriyan yang penarinya taledak dan gadis-gadis tersebut, pada

tahun 1817 (tahun 1890) dilakukan pagelaran perdananya, sehingga pada masa itu terbentuk dua kelompok seni pertunjukan Langendriyan. Pada kesempatan yang lain, sebelum menciptakan Langendriyan abdi dalem tersebut, Mangkunegara V juga telah menciptakan tari wireng dengan beberapa lakon. Tarian wireng ini dipergelarkan untuk menjamu tamu-tamu yang datang di istana. Pertunjukan wireng ini juga dipentaskan jika Mangkunegara V mempunyai hajad sederhana.

Perekonomian yang maju pada awal pemerintahan Mangkunegara V memberikan dampak positif bagi perkembangan kebudayaan di Pura Mangkunagaran. Adanya bangunan pabrik-pabrik yang merupakan warisan dari Mangkunegara IV menghasilkan beragam seni kerajinan tangan seperti ukir-ukiran, alat musik, topeng, dan benda-benda kesenian. Dari hasil keragaman seni tersebut berdampak pula pada perkembangan seni pertunjukan di Mangkunagaran masa itu. Khususnya perkembangan atribut-atribut yang digunakan dalam tari seperti penutup kepala, *jamang*, perhiasan-perhiasan untuk tari, pada masa Mangkunegara V mengalami perkembangan yang sangat pesat, sehingga busana tari wayang orang dan Langendriyan mengalami banyak perubahan.

Perkembangan perekonomian tersebut tidak hanya membawa perkembangan dan perubahan pada kebudayaan dalam hal benda-benda budaya yang dihasilkan tetapi juga pada seni pertunjukan. Tingginya tingkat kemakmuran pada masa pemerintahan Mangkunegara IV yang berpengaruh pada pengembangan seni koreografis dan dramatik ternyata mampu dilanjutkan oleh Mangkunegara V. Sisi artistik dari patron kebangsawanan mampu dimunculkan dalam karya-karya tari yang indah, hingga pada masa Mangkunegara V ini mampu melakukan perubahan besar dalam keaktoran atau pemain dalam wayang orang.

Inspirasi-inspirasi yang dari lingkungan geografis wilayah Mangkunagaran menjadikan inovasi-inovasi baru. Salah satunya yaitu berasal dari lawatan Mangkunegara V ke candi Sukuh yang terletak di lereng gunung Lawu. Candi yang merupakan tempat keramat dengan monumen batu pada abad 15 ini dihiasi oleh relief-relief pada dinding candinya. Relief-relief tersebut menggambarkan figur dari pahlawan Mahabarata yang menggunakan kostum dan hiasan seperti dalam wayang kulit atau purwa. Berdasarkan kunjungan tersebut, memberi inspirasi bagi Mangkunegara V untuk mengubah pakaian pemain wayang orang dengan tiruan yang paling dekat menyerupai pakaian dalam wayang purwa tersebut. Alasan lain dilakukannya perubahan ini karena selama ini tokoh pahlawan dari wayang purwa dapat dengan mudah dikenali oleh penonton melalui pakaiannya dari kepala hingga badan dan bentuk hiasan atau pola khas yang terdapat pada pakaian yang dipakai. Hal ini diharapkan penonton dari jarak yang cukup jauh pun dapat dengan mudah membedakan tokoh-tokoh yang terdapat dalam pertunjukan wayang orang yang dipergelarkan di pendapa.

Terkait dengan aspek perubahan kostum penari dalam pertunjukan wayang orang, koreografi dari wayang wong pun menjadi berkembang dan berubah. Gerakan penari menjadi lebih sistematis dan tersusun secara detail sehubungan dengan karakterisasi setiap tokoh wayang. Mangkunegara V juga mengadakan kerjasama dengan pemimpin tari yang terkenal dengan mengundang seorang dari Jogja dan seorang dari Madura. Dari bimbingan kedua pemimpin tari tersebut, Mangkunegara V membuat dasar pertunjukan wayang orang dan juga contoh yang juga dipergelarkan di istana. Selanjutnya pertunjukan wayang orang ini menjadi dikenal di kalangan rakyat dan lingkungan Mangkunagaran, sehingga diikuti oleh rombongan keliling wayang orang. Para pemain terkenal dari wayang orang tersebut membawa dan menyebarkan kesenian ini lebih dekat dengan rakyat. Hal ini berbeda

dengan istana lainnya, seperti di keraton Yogyakarta yang menempatkan wayang orang sebagai seni istana dan kesenian adalah milik istana (monopoli).⁹

Perubahan dalam hal kostum juga mengalami pembaharuan-pembaharuan secara besar-besaran oleh Mangkunegara V. Kostum atau tata busana untuk penari-penari Langendriyan pada masa Mangkunegara IV cukup sederhana, dikembangkan menjadi sangat mewah, baik kualitas bahannya maupun bentuk garapnya yang sangat rumit. Khususnya untuk perhiasan dan atribut penutup kepala untuk tokoh-tokoh tertentu dibuat dari emas murni dan bahan kulit yang berkualitas tinggi. Ide dari pengembangan dan perubahan ini, Mangkunegara V mendapatkan inspirasi dari busana wayang klithik. Proses kreatif ini memang belum pernah dilakukan pada masa Mangkunegara sebelumnya, sehingga pada zaman ini pengembangan tentang kostum dan tata busana mengalami kemajuan yang sangat pesat. Demikian juga perubahan yang sangat besar dalam pengembangan gerak tari, yang semula Langendriyan yang diciptakan pada masa Mangkunegara IV masih sangat sederhana dengan pola-pola gerak jongkok, kemudian pada masa Mangkunegara V gerak tari Langendriyan digarap dengan posisi berdiri layaknya pertunjukan wayang orang. Dengan terbentuknya Langendriyan yang digarap posisi berdiri, maka ada dua bentuk garap Langendriyan.

Mangkunegara V pada masa pemerintahannya melakukan pembaharuan-pembaharuan juga di dalam memunculkan peran wanita dalam lakon pethilan yang jumlah penarinya tidak dibatasi oleh satu atau dua pasang penari, tetapi lebih leluasa untuk jumlah penari lakon pethilan yang akan disajikan. Tarian ini menggambarkan kisah peperangan dalam siklus purwa yang benar-benar diperankan oleh wanita dan bukanlah meniru pahlawan laki-laki sebagaimana yang terdapat dalam Langendriya.

Pengembangan seni yang luar biasa terjadi pada masa Mangkunegara V, ternyata tidak dapat dilanjutkan pada masa Mangkunegara VI. Penyebab utama dari hal tersebut tidak lain adalah masalah ekonomi yang melanda Pura Mangkunagaran. Semua seni pertunjukan yang memerlukan pengeluaran dana besar mulai ditekan. Kostum tari yang mewah seperti pada Wayang Wong dan Langendriyan dikembalikan seperti sediakala, dengan penyajian sangat sederhana sebagaimana digunakan dalam Mangkunegara IV. Namun, meskipun terdapat penyusutan-penyusutan, penari masih mengenakan tambahan kostum yang berupa kotang sejenis jaket lengan pendek yang sedikit terbuka terbuat dari kain bludru atau tenun, yang saat ini biasa disebut dengan baju rompi.

Apabila kita perhatikan seni-seni pertunjukan di keraton Yogyakarta cenderung berkembang ke arah klasik (mengikuti pathokan standard), sedangkan di Pura Mangkunagaran lebih mengarah ke romantik (terbuka), sehingga sangat menarik dan fleksibel untuk berkembang. Akibat dari konteks sosio-kultural di Mangkunagaran itu mempunyai pengaruh yang jauh pada perkembangan seni-seni pertunjukan selanjutnya. Khususnya untuk perkembangan seni pertunjukan wayang orang, sejak pemerintahan Mangkunegara V bermunculan kelompok-kelompok perkumpulan wayang orang di luar tembok istana, dan ini berlanjut dengan lahirnya kelompok-kelompok wayang orang komersial di Surakarta.¹⁰ Pertunjukan wayang komersial tersebut sampai sekarang masih

⁹ R.M. Sayid, *Babad Sala*, (Surakarta: Rekso Pustaka, 1984), 116-119. Seni pertunjukan di keraton Yogyakarta merupakan monopoli Keraton, karena ia berpandangan bahwa kesenian itu berlatar belakang politik dan bahkan dijadikan pusaka. Lihat Jennifer Lindsay, *Klasik Kitsch Kontemporer: Sebuah Studi Seni Pertunjukan Jawa* terjemahan Nin Bakdi Sumanto (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1990), 115-117. Periksa juga Bandung Gunadi, *Mangkunegara V 1881-1896 : Seniman Besar Penampil Peran Penari Wanita dalam Teater Tradisional Wayang Orang*, Surakarta: Fakultas Sastra Universitas Sebelas Maret, 1992, 35.

¹⁰ Kelompok wayang orang di luar Pura Mangkunagaran didirikan tahun 1895 oleh orang Cina, Gan Kam. Sayid, 1984, 92.

dapat kita nikmati, walaupun perkembangannya kurang menggembirakan dan penonton sangat sedikit pengunjunnya, generasi sekarang paling tidak masih dapat melihat tentang bentuk seni pertunjukan tersebut. Hal ini bukan saja merupakan masalah kecil, melainkan mempunyai makna yang sangat fundamental, bahkan menjadi tantangan yang serius bagi pihak yang masih mempunyai pandangan tradisional terhadap nilai atau fungsi seni itu.

Mangkunegara V merupakan orang pertama yang mencetuskan peran campuran dalam pertunjukan wayang orang yaitu kelompok wayang orang yang pemain-pemainnya dilakukan secara campuran antara para bangsawan, abdi dalem, dan memasukkan tokoh wanita.¹¹ Hal yang menarik disini ialah hadirnya peran wanita. Bila dibandingkan dengan keadaan yang ada di keraton Yogyakarta, Pura Mangkunagaran sangat terbuka dalam melakukan perubahan. Menurut pandangan Sultan, bahwa pertunjukan kesenian bukan sekedar untuk seni saja, melainkan ia mempunyai nilai yang tinggi bagi kehidupan masyarakat Jawa, bahkan di keraton Yogyakarta wayang orang dijadikan pusaka,¹² yakni selain untuk kepentingan upacara penobatan raja, wayang orang saat itu berfungsi untuk kepentingan ritual-ritual kerajaan yang lain, di samping itu juga sebagai legitimasi Sri Sultan di Istana Yogyakarta.

D. Pertunjukan Tari Tayub Masa Mangkunegara V

Mangkunegara V yang menjadi penguasa pada tahun (1881 – 1896) ternyata memiliki keunggulan didalam memerintah. Dengan segala keunggulannya ia mampu menghantar kadipaten mengalami kemajuan diberbagai bidang. Lebih dari itu, pada dasarnya Mangkunegara V memiliki darah keturunan dari orang tuanya Mangkunegara IV tentang bakat seninya, sehingga menempatkan sang adipati yang kreatif. Dengan legitimasi dan otoritas, serta kekuasaan yang dimiliki, ia mampu menata pemerintahan dengan kebijaksanaan dan strategi yang tepat. Berkat kebijakan, kreativitas dan inovasinya Mangkunegara V mengangkat beberapa pakar seni atau seniman-seniman untuk mengekspresikan ide-idenya. Demikian pula karya seni seperti wayang orang dan tari telah menghantar Mangkunegara V mengalami puncak kejayaannya. Ada beberapa macam seni pertunjukan khususnya tari yang sangat berkembang, yaitu meliputi tari, seperti tari Tayub, tari Bedaya, tari Srimpi, tari Wireng; Langendriyan, dan Wayang orang, termasuk perkembangan seni pertunjukan yang lain.

Di dalam buku beksan tari Mangkunagaran disebutkan bahwa tari tayub merupakan sebagian bentuk seni pertunjukan yang mendapat perhatian khusus dari Mangkunegara V.¹³ Tari tayub atau sering disebut “tayuban” adalah pertunjukan rakyat yang berwujud tari berpasangan antara penari wanita “tledek” dan penari pria “pengibing”. Tari ini merupakan ekspresi hubungan romantik antara wanita dengan pria yang asal usulnya dari tari upacara kesuburan.¹⁴ Pertunjukan yang hidup pada masa ini memang tak

¹¹ Tentang munculnya wayang orang campuran di Mangkunagaran, lihat Sayid, 1984,92; sedangkan mengenai munculnya peran wanita dalam wayang orang lihat Sumohatmoko, Serat Babd Ila-ila (Surakarta: Reksha Pustaka, 1924), 225.

¹² Lindsay, 1990, 115-117.

¹³ Hal ini dapat dilihat dalam “Beksan Tayungan Tayub”, lihat Buku Beksan Mangkunagaran, Isi Beksan 41 Warni Anggitanipun para Seniman ing Zamanipun Kangjeng Gusti Mangkunegara Kaping V (1881-1896), 6-8.

¹⁴ Pada masyarakat Jawa yang masih melestarikan kebudayaan pra-Hindu mempunyai kebiasaan mementaskan tari tayub, seperti acara yang berhubungan dengan pertanian dan perkawinan. Lihat R.M.Soedarsono, Peranan Seni Budaya dalam Sejarah Kehidupan Manusia Kontinuitas dan Perubahannya,

lepas dari kehidupan tari tayub pada masa pemerentahan Mangkunagara sebelumnya, bahkan dalam sejarah tari tayub yang di tulis oleh Sri Rochana Widyastutiningrum, pertunjukan tari tayub memiliki keterkaitan dengan rangkaian peperangan yang dilakukan oleh Raden Mas Said, yang kemudian bergelar K.G.P.A.A. Mangkunagara I. Di sela-sela dalam peperangannya dijelaskan bahwa, Raden Mas Said selalu menghadirkan pertunjukan tayub untuk menghibur dan sekaligus membangkitkan semangat para prajurit Mangkunagaran.¹² Demikian perkembangan selanjutnya pada masa K.G.P.A.A. Mangkunagara IV pertunjukan tayub juga menjadi salah satu repertoar sajian tari pada ini, sehingga berlanjut juga keberadaannya ketika K.G.P.A.A. Mangkunegara V memegang kekuasaan.

Dalam perkembangan selanjutnya, tari tayub yang merupakan hiburan bagi kaum pria itu, bukan hanya digemari oleh golongan rakyat jelata melainkan juga golongan bangsawan.¹³ Di Pura Mangkunagaran masa pemerintahan Mangkunagara V, tari tayub ini mempunyai kedudukan sejajar dengan seni-seni pertunjukan lainnya. Kesejajaran dalam arti bahwa tari tayub mendapatkan perhatian yang tidak berbeda dengan tarian yang ada di Mangkunagaran. Perhatian terhadap tari tayub dapat diketahui ketika dalam latihan, yang mana dalam materi latihan seni tari pada saat itu, tari tayub dibuat patokan-patokan tersendiri yaitu melalui beksan tayungan tayub.¹⁴ K.G.P.A.A. Mangkunagara V yang memiliki perhatian khusus terhadap tari tayub, kontribusinya memang berbeda dengan masa Mangkunagara sebelumnya, sehingga tari yang hidup dikalangan masyarakat pedesaan memiliki kesejajaran dengan pertunjukan tari di Istana. Hal ini sangat jelas keseajarannya ketika dilakukannya pembakuan-pembakuan bentuk gerak tari dan teknik-teknik menari secara khusus lewat latihan-latihan dengan materi *tayungan tayub*.

Munculnya beksan tayungan tayub itu karena adanya pergeseran fungsi dan nilai tari tayub yang terjadi secara tajam di wilayah Mangkunagaran saat itu.¹⁵ Fungsi pementasan tari tayub sudah tidak jelas lagi, seperti ada seseorang yang meninggal dipentaskan tari tayub.¹⁶ Selain itu, pergeseran nilai dalam tari tayub dapat disebutkan, tingkah laku para penari tayub itu umunya sudah tidak menurut aturan yang semestinya, tidak patuh pada gerak-gerakan semestinya orang menari. Mayoritas dari mereka belum menguasai perihal olah tari itu, mereka berani tampil di arena tari bukan dengan maksud untuk menunjukkan kemahirannya melainkan sekadar terdorong keinginan tampil saja. Apalagi sebelum menari didahului dengan minum-minuman keras yang memabukkan. Terlalu banyak minum ini dapat mengakibatkan hilangnya kesadaran, bahkan sering

Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra Universitas Gajah Mada di Yogyakarta, 9 Oktober 1985.

¹² Sri Rochana Widyastutiningrum, *Tayub Di Blora Jawa Tengah Pertunjukan Ritual Kerakyatan*, (Surakarta: Pasca Sarjana ISI Press Surakarta, 2007),

¹³ R.M.Soedarsono, *Djawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional Indonesia* (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1972),74.

¹⁴ “Beksan Tayungan” merupakan tari dasar untuk belajar tari yang sesungguhnya. Tujuan diciptakannya, sebagai pelajaran bagi para putra dan kerabat istana maupun abdi dalem yang ingin belajar tari. Lihat Clara Brakel P., *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilahannya* (Jakarta: ILDEP-RUL, 1991), 276.

¹⁵ Keberadaan tari tayub di Pura Mangkunagaran yang demikian sangat tergantung pada konteks sosio kultural Mangkunagaran waktu itu. Lihat Soedarsono, 1972, 275.

¹⁶ Kematian adalah peristiwa duka yang seharusnya diperlukan suasana tenang. Tari tayub, pelukisan suasana gembira, yang seharusnya tidak pantas untuk disajikan. Lihat Soedarsono, 1972, 275.

terjadi pertengkaran di arena pertunjukan. Selain itu, atas dasar kepentingan ekonomi muncul sikap dan tindakan yang asusila. Guna menarik perhatian para penghibing, tledek sering berpakaian minim dan merangsang. Keadaan itu mempunyai kecenderungan pertunjukan tari tayub diwarnai unsur hawa napsu, sehingga tidak jarang pertunjukan tari tayub menjadi arena transaksi seks.¹⁷

Di wilayah Yogyakarta juga berkembang tari tayub, tetapi keberadaannya sangat berbeda dengan yang ada di Mangkunagaran. Di Yogyakarta, tari tayub itu biasa disebut Beksan Pangeran,¹⁸ dan pelaksanaannya mengikuti aturan yang sangat ketat sehingga tidak memungkinkan timbulnya pengaruh negatif lainnya.¹⁹ Keberadaan tari tayub di Pura Mangkunagaran yang telah mengalami pergeseran nilai seperti yang telah tersebut di atas, maka tujuan diciptakannya beksan tayungan tayub ialah berusaha meluruskan kembali tari tayub pada fungsi dan nilai yang semestinya. Melalui latihan tayungan, gerak-gerik tubuh menjadi luwes dan terampil sehingga kekurangan-kekurangan dapat diatasi, selain penari ketika tamoil diatas pentas, harus melalui preses latihan sesuai dengan ragam gerak tari yang telah ditentukan, jadi penari tidak seponitanitas atau tanpa persiapan, kecuali bagi para tamu yang ikut tampil menari di atas pentas. Dalam hal fungsi, diharapkan pertunjukan tayub dapat berfungsi sebagai hiburan bagi para tamu dan sebagai tontonan yang menyegarkan dan menarik bagi masyarakat lingkungan Mangkunagaran maupun masyarakat pada umumnya, di samping itu juga agar dapat sebagai santapan estetis bagi penikmatnya.

E. Pertunjukan Tari Bedaya dan Srimpi Masa Mangkunagara V

Tari Bedaya dan Tari Srimpi merupakan bagian dari upacara istana, sehingga keduanya mempunyai nilai keramat di lingkungan istana.²⁰ Pada hakekatnya, tari Bedaya dan tari Srimpi ialah jenis tari wanita istana yang telah ada sejak masa pemerintahan Sultan Agung (1631-1645), awal kerajaan Mataram.²¹ Di Surakarta, baik Pura Mangkunagaran maupun di keraton Kasunanan, tari Bedaya dan tari Srimpi diperankan oleh penari wanita semua. Sedangkan di keraton Yogyakarta, tari bedaya dan tari srimpi diperankan oleh penari pria semua, dipilih yang mempunyai fisik lurus dan tampan, kemudian dirias menyerupai wanita.²²

¹⁷ Sikap keterbukaan Pura Mangkunagaran berpengaruh negatif, yaitu lunturnya kedisiplinan dan norma dalam berkesenian. Akibatnya, kebutuhan seks sampai masuk dalam seni pertunjukan. Lihat Sumohatmoko, 1924, 221.

¹⁸ Dalam “Beksan Pangeran”, penghibing tanpa diikuti pelarih, pemberi minum. Mereka terus menari bersama tledek. Pada kesempatan itu, penghibing menjadi terpuaskan hasratnya untuk memamerkan kemahirannya dalam menari. Setelah selesai menari kemudian duduk, gamelan berhenti dan minuman dihidangkan kepadanya. Lihat Brakel, 1991, 276.

¹⁹ Penari dapat merasakan nikmatnya, karena segala langkah kaki, kepala, dan seluruh badan dapat dilaraskan dengan irama gending. Tledek mengiring tarian penghibing, di mukanya yang pada dasarnya hanya pelayan saja. Dengan begitu, tarian ini tidak ada azas persentuhan badan antara keduanya, sehingga letak tledek jauh di muka penghibing. Di sini akan tampak keindahan tarian yang dapat memuaskan baik penari maupun penonton. Periksa Republik Indonesia, Provinsi Jawa Tengah (Semarang: t.p., 1952), 443-444. Lihat juga Th. B. van Lelyveld, *De Javaansche Danskunst* (Amsterdam: t.p. 1931), 105-106.

²⁰ Tentang tari wanita istana yang keramat, lihat Brakel, 1991 hal. 46.

²¹ R.M. Soedarsono, *Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta* (Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1984), 79.

²² Sumohatmoko, 1924, 220.

Tari bedaya merupakan sebuah komposisi tari wanita yang terdiri atas 9 orang penari. Tari bedaya ini tidak berdialog tetapi bertemakan cerita mitos atau historis yang dibawakan dengan gerak-gerik yang begitu halus dan penuh simbolis. Keadaan ini, bagi orang awam mengalami kesulitan untuk memahaminya. Ada dua tari bedaya yang dianggap sangat keramat bagi keraton-keraton di *vorstenlanden*, yaitu bedaya Ketawang dari keraton Surakarta dan bedaya Semang dari keraton Yogyakarta.²³ Oleh karena kekeramatannya itu, sajian tari Bedaya sering hanya disaksikan oleh Sunan atau Sultan, baik ia benar-benar hadir atau tidak.²⁴ Di samping itu, tari Bedaya hanya dipentaskan sekali dalam setahun, yaitu untuk memperingati penobatan Sunan atau Sultan.

Di Pura Mangkunagaran juga dikenal tari Bedaya yang sangat keramat, yaitu Bedaya Anglirmendung. Tari bedaya ini telah ada sejak masa Mangkunagara I, setelah itu pada masa pemerintahan Mangkunegara II dan III tari Bedaya tersebut tidak muncul lagi, termasuk pelestarian seni pertunjukan yang lain kurang mendapatkat perhatian, sehingga karya-karya Mangkunegara I mengalami kemandekan. Baru pada masa penguasa Mangkunegara IV dan dilanjutkan putranya Mangkunegara V kembali tumbuh dan berkembang hingga mencapai kejayaan. Begitu juga karya pusaka tari Bedaya Anglirmendung ciptaan Mangkunegara I dapat diangkat kembali menjadi sebuah legitimasi sekaligus pusaka Istana yang keramat. Mengingat keberadaan tari bedaya tersebut hanya untuk kepentingan-kepentingan ritual khusus. Memang sampai saat belum ditemukan data tentang peran Mangkunegara V dalam menciptakan tari Badaya baru pada zamanya.

Tari Srimpi ialah sebuah komposisi tari wanita istana yang pada umunya ditarikan oleh 4 orang penari. Dalam tari srimpi ini dilukiskan peperangan antara prajurit wanita dengan prajurit wanita lainnya secara berpasangan. Pengertian ini barang kali tidak berlaku untuk semua garapan tari srimpa yang ada. Akan tetapi, memang apabila diperhatikan tema tari srimpi yang berkembang di Mangkunagaran, khususnya pada masa Mangkunegara V, garapan tari Srimpi yang disajikan berbentuk peperangan antara prajurit wanita dengan prajurit wanita. Mengingat fungsi tari srimpi sifatnya kurang keramat seperti tari Bedaya, maka cukup tari Srimpi pada saat itu sering dipentaskan, misalnya untuk menjamu tamu-tamu penting seperti Gubernur Jenderal dan Residen.²⁵ Dalam hal ini, Mangkunagara V juga cukup memperhatikan keberadaan tari Srimpi, terutama yang berkembang di Pura Mangkunagaran. Bentuk-bentuk perhatiannya, Mangkunagara V dengan dibantu oleh para pakar tari dan karawitan, berkenan menata tari wanita serupa dengan tari Srimpi yakni, Beksan Mandrakusuma, Beksan Mandrasmara, dan Beksan Mandrarini.²⁶ Sejak ini tari srimpi Pura Mangkunagaran dapat berkembang dengan baik.

F. Pertunjukan Tari Wireng Masa Mangkunagara V

Tari wireng merupakan tari pria yang biasanya ditarikan oleh satu, dua, empat, dan atau lebih secara berpasang-pasangan.²⁷ Tari ini bertemakan perang atau keprajuritan, tanpa atau dengan menggunakan properti (peralatan) seperti: tongkat pemukul, keris,

²³ Soedarsono, 1984, 79-87.

²⁴ Lindsay, 1990, 62.

²⁵ Soedarsono, 1972, 61-62; juga periksa Sayid, 1984, 114.

²⁶ Brakel, 1991, 52.

²⁷ Sayid, 1984, 118-119.

pedang, dan tameng, serta tombak.²⁸ Akan tetapi apabila diperhatikan realitas seni pertunjukan tari wireng yang berkembang di istana Kasunanan maupun di Mangkunagaran, garapan tari wireng sangat didominasi garapan-garapan tari wireng yang menggunakan properti atau peralatan. Hal ini dapat kita amati pada repertoar tari wireng Bandayuda, Bandawala, Handaga Bugis, Lawung, Palguna-Palgunadi, wireng Sancaya-Kusumawicitra, dan beberapa tari wireng yang lain. Suatu hal yang penting kita ketahui bahwa pengertian dan konsep tentang wireng bagi lingkungan Mangkunagaran, barangkali berbeda dengan pengertian-pengertian yang kita ketahui. Yakni bertemakan keprajuritan, penarinya genap, busana tari kembar, dan tidak ada yang menang dan yang kalah. Pernyataan-pernyataan di atas, apabila dilihat dari bentuk tari atau garapan-garapan wireng yang berkembang di Mangkunagaran tidak sesuai, karena hampir semua garapan tari selain Langendriyan, bedaya-srimpi, wayang orang, disebut wireng. Penjelasan ini dapat dilihat dalam “Buku Beksan Mangkunagaran, isi beksan 41 warni anggitanipun para seniman ing zamanipun Kangjeng Gusti Mangkunagara kaping V (1881-1896). (Surakarta: Rekso Pustoko Mangkunagaran), MS 917. Di dalam sumber itu jelas-jelas 41 repertoar tari tersebut tertulis kata wireng termasuk tari Klana Topeng dan tari Golek.

Istilah wireng biasa digunakan di istana-istana Surakarta, termasuk di dalamnya Pura Mangkunagaran, sedangkan di keraton Yogyakarta jenis tari ini sering disebut beksan saja.²⁹ Di Pura Mangkunagaran, tari wireng ini mengalami masa keemasan pada masa pemerintahan Mangkunagara IV dan masa Mangkunagara V. Dalam hal ini yang sangat penting dan perlu diungkap adalah tari wireng pada masa Mangkunagara V, sebab di dalamnya terjadi pembaharuan dan perubahan-perubahan yang cukup radikal. Pembaharuan dan perubahan-perubahan itu antara lain dalam hal: busana dan properti (perlengkapan), tema cerita, dan gendhing. Tari wireng pada masa Mangkunegara V apabila diperhatikan memang sangat berfariasi, baik yang mengambil dari cerita Mahabarata maupun bersumber dari cerita Panji, dan bahkan ada yang tidak bersumber dari cerita. Keragaman tari wireng pada masa Mangkunegara V, memang tidak dapat dipisahkan dengan kehidupan tari wireng pada masa sebelumnya atau ketika Mangkunegara IV, akan tetapi pada masa mangkunegara V lebih dimantapkan dan dikembangkan serta lebih variatif.

Bentuk garapan tari wireng digarap tidak ada yang menang dan tidak ada yang kalah maupun tari wireng pethilan yang menggambarkan tokoh tertentu ada yang menang dan ada yang kalah. Tokoh-tokoh yang digarap berkarakter gagah brangasan melawan gagah anteb, gagah brangasn melawan tokoh karakter halus, tokoh karakter halus melawan halus, dan karakter halus melawan karakter putri, serta karakter putrid melawan putri. Berkait dengan jumlah penari cukup variasi tari wireng berjumlah dua penari, empat penari, serta penari tunggal. Akan tetapi apabila diperhatikan dari beberapa karya tari yang beliau ciptakan dan repertoar yang dipergelarkan pada masa itu maka tema-tema tentang keprajuritan sangat mendominasi. Hal ini tak lepas dari latar belakang kehidupan Mangkunegara V yang juga sebagai pimpinan prajurit, sehingga pengalaman-pengalamannya diekspresikan lewat garapan tari dalam tema peperangan.

Terhadap busana, semua tari wireng pada sajian-sajian sebelumnya para penarinya berbusana kembar, kemudian di masa Mangkunagara V diadakan perbedaan. Di samping itu, properti yang berupa dhadhap (perisai) tidak lagi digunakan. Hal ini sebagaimana dikemukakan oleh Sayit, sebagai berikut.

²⁸ Brakel, 1991, 52.

²⁹ Soedarsono, 1972, 70; juga lihat Claire, *The Development of Art of Dancing in Mangkunagaran*. (the Haque: t.p., 1939), 2-3.

“Sareng sajumeneng Dalem Kanjeng Gusti Kaping V wireng ingkang pethikan saking ringgit, pangagemipun lajeng boten kadamel kembaran malih. Nanging dipunwujudaken pangagemipun ringgit pyambak-pyambak, mendhet sangking panganggen ringgit tiyang, kadosta Wireng Gathutkaca ingkang menganggen Gathutkaca ringgit tiyang, Irawan-Hanantasena, lan sapanunggalanipun. Makaten malih cepengan dhadhap ugi lajeng boten kalampah. Wodene wireng ingkang sanes pethikan ringgit, Bandabaya sapanunggalanipun taksih lestantun mengngangge kembar (kadamel sami). Nanging kathah ingkang dipun santuni gagrak enggal kadosta Bandabaya. Rumiya irah-irahanipun udeng gilig utawi kodhok boneset, lajeng dipun santuni irah-irahan saestu kados tekes topeng, kecing cemeng tuwin wulu-wulu cemeng, makaten sapiturutipun.”³⁰

pemerintahan Kangjeng Gusti V (maksudnya Mangkunagara V) wireng diambil dari cerita wayang, pakaian tidak dibuat kembar lagi. Tetapi disesuaikan dengan pakaian tokoh wayang masing-masing, seperti “Wireng Gatutkaca” mengenakan pakaian Gatutkaca, “Irawan-Hanantasena”, dan lainnya. Begitu juga pegangan “dhadhap” tidak dikenakan lagi. Sedangkan wireng lain yang diambil dari wayang “Bandabaya” dan lainnya masih tetap kembar. Tetapi sudah banyak yang baru, seperti “Bandabaya”, dahulu irah-irahan udeng bulat atau “kodhok bineset”, kemudian diganti irah-irahan sebenarnya, seperti tekes, topeng, kecing hitam, bulu-bulu hitam, dan lainnya.



7. Tari Wireng Bandayuda pada masa pemerintahan Mangkunegara V

Pembaharuan dan perubahan yang dilakukan Mangkunagara V terhadap tema-tema tari Wireng, yaitu memasukkan secara tajam tema-tema wayang purwa, seperti: wireng Wirapratama, wireng Mandraasmara, wireng Werkudara-Baladewa, wireng Srikandhi-Larasati, dan lain-lain.³¹ Di samping itu, dalam tari wireng Mangkunagara V dibantu

³⁰ Sayid, 1984, 118.

³¹ Buku Beksan Mangkunagaran, Isi Beksan 41 Warni Anggitanipun Para Seniman ing Zamanipun Kangjeng Gusti Mangkunagara Kaping V (1881-1896), 20-654.

R.M.A. Tandhakusuma mengadakan perubahan terhadap gendhing-gendhingnya. Pada periode sebelumnya sebagian besar sajian tari Wireng digunakan gendhing-gendhing laras slendro, kemudian di masa Mangkunagara V diperkenalkan secara besar-besaran gendhing-gendhing laras pelog.³²

Macam-macam tari wireng yang diciptakan oleh Mangkunagara V adalah sebagai berikut.

1. Beksan Bandawala
2. Beksan Bandabaya
3. Beksan Bandawasa
4. Beksan Andogo Bugis
5. Beksan Bogis sekawan
6. Beksan Wirapratama, pethilan lakon Irawan Bagnya
7. Beksan Mandraswara, petilan lakon Bambang Wijanarka.



8. Tari Wireng Klana Topeng pada masa Pemerintahan Mangkunegara V

Repertoar Tari Wireng Masa Mangkunagara V

1. Tari Wireng Angkawijaya – Bambang Irawan
2. Tari Wireng Baladewa – Gatutkaca
3. Tari Wireng Bambang Setija – Prabu Bomantara
4. Tari Wireng Bandabaya
5. Tari Wireng Bandawala: Handaga – Dirgantara

³² R.C. Hardjosoebroto, Kumpulan Gendhing-Gendhing dan Dolanan (Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia, 1972), 1.

6. Tari Wireng Bandawasa
7. Tari Wireng Bandayuda: Kalang – Macanwulung
8. Tari Wireng Brajanata – Jayapramuja (Wireng Mandraguna)
9. Tari Wireng Bugis (Rewataka)
10. Tari Wireng Burisrawa Gandrung
11. Tari Wireng Damarwulan – Prabu Urubisma
12. Tari Wireng Dhendhawalika – Baladewa
13. Tari Wireng Gatutkaca – Wasi Antasena
14. Tari Wireng Gatutkaca Gandrung
15. Tari Wireng Golek
16. Tari Wireng Harjunasasra – Sumantri
17. Tari Wireng Handaga – Bugis serakit
18. Tari Wireng Jayasusena – Prabu Sancaya
19. Tari Wireng Kalatarupa – Begawan Ciptaning
20. Tari Wireng Karna – Janaka
21. Tari Wireng Kethek
22. Tari Wireng Klana Salyapati – Klana Jayengsari
23. Tari Wireng Klana Topeng
24. Tari Wireng Klana Topeng
25. Tari Wireng Klana Topeng Ringkesan
26. Tari Wireng Klana Wayang I
27. Tari Wireng Klana Wayang II
28. Tari Wireng Lawung Alus
29. Tari Wireng Mandra asmara: Pujawati – Tejawati
30. Tari Wireng Mandrakusuma: Srikandi – Larasati
31. Tari Wireng Mandrarini: Raja Putri Sigaluh – Raja Putri Nusa Brambang
32. Tari Wireng Palgunadi – Janaka
33. Tari Wireng Priyambada – Dewi Mustakaweni
34. Tari Wireng Sancaya – Kusumawicitra
35. Tari Wireng Tameng Subala
36. Tari Wireng Tayungan Wireng
37. Tari Wireng Wasi Jaladara – Kartawiyoga
38. Tari Wireng Werkudara – Baladewa
39. Tari Wireng Werkudara – Bogadhenta (wireng Mondraguna)
40. Tari Wireng Wirapratama: Angkawijaya – Irawan
41. Tari Wireng Wirun – Raden Ranga Narantaka



9. Tari Wireng Handaga-Bugis pada masa Pemerintahan Mangkunegara V

Sumber: “Buku Beksan Mangkunagaran, isi beksan 41 warni anggitanipun para seniman ing zamanipun Kangjeng Gusti Mangkunagara kaping V (1881-1896). (Surakarta: Rekso Pustoko Mangkunagaran), MS 917.

G. Pertunjukan Langendriyan Masa Mangkunagara V

Langendriyan atau Langendriya adalah satu bentuk dramatari dengan dialog vocal yang menggunakan cerita Damarwulan, khususnya Langendriyan di Mangkunagaran oleh wanita. Secara etimologi istilah Langendriyan berasal dari kata *langen* yang berarti hiburan, dan kata *driya* yang berarti hati. Jadi Langendriyan diartikan sebagai seni penghibur hati.³³ Menurut ciri-ciri yang ada, Langendriyan tidak dapat dikategorikan sekadar seni tari saja, tetapi ia lebih dekat pada kategori seni drama dan tari atau sendratari. Sebagai indikatornya, ia merupakan seni pertunjukan yang menggunakan gerak-gerak tubuh dan disertai dengan dialog berupa tembang atau nyanyian Jawa.³⁴ Oleh karena Langendriyan berakar pada tradisi Jawa dan hanya dapat berkembang di istana-istana Jawa, terutama istana di wilayah *vorstenlanden*, sehingga ia lebih tepat disebut sendratari tradisional Jawa.

Di dalam “Poerwaka Serat Langendriyan” yang berbentuk tembang Dandanggula, terdapat nama samara (sandi asma) pencipta Langendriyan yang berbunyi sebagai berikut:

³³ *Danserer Mangkunagaran, Langendriyan: Penghibur Hati* (Surakarta: Rekso Pustoko, t.t), 1; periksa juga Notto Soeroto, *Een Paar Notities Omstren Langendriyan* (De Hoogte: Geillustreerd Mandschrijft, t.t), 1.

³⁴ Soedarsono, 1972, 68.

Rading tjandra angesti doemadi (1811),
 Denira mrih sarkara ginita,
 Masang lelangen sedyana,
 Hardaning tyas kajoengjoen,
 Jajah kadya nggajoe wijati,
 Tontonen kandanira,
 Dadaring para noeng,
 Koemaraning noengswa Djawa,
 Soemawana winahjoe wahjeng pamardi,
 Maladi kata dibya.³⁵

Jika tembang tersebut dibaca dari atas ke bawah pada bagian permulaan bait, maka akan berbunyi: RADEN MAS HARJA TONDAKOESOEMA.

Menurut “Serat Babad Ila-Ila”, bahwa timbulnya Langendriyan pada mulanya adalah atas keinginan seorang Belanda bernama tuan Godlieb Killiaan. Dia meminta kepada R.M.H. Tondokoesoema menyusun tari dengan cerita Damarwulan pada bagian Ratu Ayu dilamar Adipati Menakjinggo. Menurut K.G.P.H. Hadiwijaya, memberitahukan sebagai berikut.

“pada suatu hari-dizaman keemasan Mangkunegara IV (1853-1881), sedang gemilangnya suiker cultuur (tebu)- terutjaplah keinginan Godlieb pada putera Mangkunegara IV, ialah B.R.M. Tondokoesoema, seorang ahli tari, agar olehnya digubahkan suatu kesenian, yang dapat dipersembahkan kepada istana.”

Menurut Dr.Th. Pigeaud, asal mula Langendriyan adalah timbul disuatu perkumpulan kesenian yang diadakan di rumah seorang Eropa bertempat tinggal di Pasar Pon yang kemudian pindah ke Mesen. Perkumpulan ini diadakan pada tahun 70-an abad 19, dibawah asuhan R.M.H. Tondokusumo. Mengenai asal mula timbulnya Langendriyan juga sama yang diberitakan oleh R.M.Ng. Partahudaya, K.G.P.H. Djojokusumo, ketua ASKI Surakarta pada tahun 1964 – 1966, R.M.H. Suseno, kepala bagian Pariwisata Mangkunagara. Seperti telah disebut di depan bahwa menurut surat Ferdinand Killiaan kepada Eugene Killiaan, menerangkan bahwa Langendriyan adalah ciptaan Godlieb dalam kerjasama dengan Mangkunagara ke IV (ke V).

Di Pura Mangkunagaran, Langendriyan muncul pada masa Mangkunagara IV, kemudian diadakan penataan kembali oleh Mangkunagara V bersama R.M.A. Tondokusumo pada tahun 1881. Di keraton Yogyakarta, Langendriyan lahir pada tahun 1876, sebagai koreografernya ialah R.T. Purwodiningrat dengan K.G.P.A Mangkubumi, putra mahkota Hamengku Buwana VI (1855-1877).³⁶ Langendriyan mengambil tema cerita dari Babad Majapahit atau kisah Damarwulan. Dalam sajian lengkap sendratari ini meliputi 4 lakon, yaitu: lakon Damarwulan ngarit, Ronggolawe Gugur, Menakjinggo Gugur, dan perkawinan Ratu Ayu dengan Damarwulan.³⁷ Langendriyan telah menjadi bentuk seni pertunjukan yang sangat terkenal di Pura Mangkunagaran.

Mulanya, Langendriyan di Pura Mangkunagaran dilakukan dengan jongkok, berbusana *kejawen* (baju *beskap*, kain *wiron*), dan semua penarinya terdiri atas penari wanita. Kenyataan ini dapat dirunut secara historis sebagai berikut. Embrio Langendriyan yang berkembang di Pura Mangkunagaran lahir dari luar tembok istana, yang merupakan

³⁵ R.M.Ng. Partahoedhaja, *Bab Langendrija* (Surakarta: Reksa Pustaka, t.t), 1.

³⁶ RMA Tondhokusumo *ing Mangkunagaran Surakarta*, (Yogyakarta: Budi Utomo, 1920), 3

³⁷ RMA Tondhokusumo, *Langendriyan Mandraswara* (Surakarta: Rekso Pustoko, t.t)

persembahan dari Godlieb Killiaan, seorang pengusaha batik keturunan Indo Jerman. Pekerja atau buruh di perusahaan batik Godlieb Killiaan mayoritas kaum wanita. Sambil bekerja, mereka secara bersama-sama atau bersaut-sautan menyanyikan tembang-tembang atau nyanyian Jawa mengisahkan tentang cerita Damarwulan atau Babad Majapahit. Alunan nyanyian Jawa itu mengundang ketertarikan Godlieb Killiaan, kemudian ia menghendaki untuk ditata menjadi karya seni. Ia kurang mampu di bidang seni, kemudian menemui R.M.A. Tandhakusuma bermaksud menata sebuah karya seni berdasarkan inspirasinya. Atas prakarsa R.M.A. Tandhakusuma itu akhirnya lahir Langendriyan.³⁸

Di Pura Mangkunagaran, R.M.A. Tandhakusuma mengusulkan karya baru itu kepada Mangkunagara IV juga tertarik, selanjutnya karya itu diadakan penataan lebih baik lagi untuk diangkat menjadi seni pertunjukan istana. Karena Langendriyan ini merupakan persembahan dari rakyat bawah kepada penguasa, dalam pementasannya dilakukan dengan jongkok.³⁹ Selain itu, penari Langendriyan semua diperankan oleh kaum wanita. Hal ini napak tilas (mengikuti jejak) pada kondisi awal Langendriyan, yaitu dilakukan oleh buruh-buruh batik wanita.⁴⁰

H. Pertunjukan Wayang Orang Masa Mangkunagara V

1. Sejarah Wayang Orang Pura Mangkunagaran

Wayang orang ialah sejenis wayang⁴¹ yang diperankan oleh para manusia dan mengambil tema cerita dari Ramayana dan Mahabharata. Wayang orang ini lebih tepat disebut drama, sandiwara, atau teater tradisional Jawa, yang bercirikan: adanya pembawa acara atau dalang, tema cerita atau lakon, pemain, penonton, musik, dialog berbahasa Jawa, dan disertai gerak tari.

Wayang orang merupakan bentuk baru dari wayang sebelumnya yaitu wayang topeng.⁴² Wayang orang di Pura Mangkunagaran pertama dicipta oleh Mangkunagara I yang pemerannya diambil dari para abdi dalem istana.

Menurut sumber Jawa, Wayang Orang lahir dalam pertengahan abad ke-18. Tradisi di Surakarta menyebut Mangkunagara I sebagai orang pertama yang menyelenggarakannya (lakon 'Wijanarka'), sedangkan di Yogyakarta adalah Sri Sultan Hamengku Buwana I (lakon pertama 'Gondowardojo'). Tidak diketahui adanya berita-berita lain mengenai hal ini, maka penentuan waktu kelahiran Wayang Orang untuk sementara dapat diterima. Jadi wayang orang kiranya mengalami perkembangan pada permulaan zaman pertumbuhan seni dan sastra klasik yang baru di Jawa Tengah.

Menurut Kusumodilogo dalam tulisannya berjudul *Sastramiruda* dinyatakan, wayang orang tersebut dipertunjukkan untuk pertama kalinya pada pertengahan abad ke-18 (1760-an) dengan lakon Wijanarka. Munculnya wayang orang pertama di Pura Mangkunagaran ini mendapat tanggapan yang hebat, baik dari kalangan bawah maupun kalangan bangsawan setempat. Dalam ramalan disebutkan, dengan munculnya wayang

³⁸ RMA Tondhokusumo *ing Mangkunagaran Surakarta*, 1920, 3

³⁹ Sumohatmoko, 1924, 225-227.

⁴⁰ Lelyveld, 1931, 128-129; juga periksa Holt, 1939, 4

⁴¹ S.Haryanto, *Pratiwimba Adiluhung, Sejarah dan Perkembangan Wayang*. (Jakarta: Djambatan, 1988), 79; dalam Gunadi, 1992, 56.

⁴² Lindsay, 1990, 88.

orang di Pura Mangkunagaran, istana ini kelak akan timbul kesulitan atau celaka dan penyakit.⁴³ Ternyata wayang orang di Pura Mangkunagaran setelah masa Mangkunagaran I menghilang, karena pada masa Mangkunegara II dan III kehidupan kesenian kurang mendapatkan perhatian. Selanjutnya muncul kembali pada masa Mangkunagara IV. Di keraton Yogyakarta, kelahiran wayang orang di bawah pengayoman Hamengku Buwana I dan pertama kali mengambil lakon Gandawardaya, tahun 1750-an.⁴⁴ Bila wayang orang di Pura Mangkunagaran pernah menghilang, sedangkan di keraton Yogyakarta terus hidup dan mengalami perkembangan.

2. Bentuk Sajian Wayang Orang Masa Mangkunagara V

Wayang Orang repertoarnya dengan meniru wayang purwa, seluruhnya terdiri dari lakon-lakon purwa, yang menceritakan tentang perjuangan Pandawa dengan Kurawa (Mahabarata), dan tentang Prabu Rama dengan deng Rahwana (Ramayana). Namun tidak jarang dipertunjukkan lakon-lakon gedhog, tentang pengalaman-pengalaman Raden Panji. Kraton Surakarta tidak pernah mempunyai abdi dalem yang secara teratur menjadi pemain wayang orang. Di Surakarta Wayang Orang kembali berkembang karena jasa Mangkunagara V yang memerintah pada akhir abad ke-19. Di masa ini, wayang orang merupakan seni *klangen* *adiluhung* yang digunakan sebagai sajian sakral di dalam istana. Pementasan wayang orang di Pura Mangkunagaran ini dilakukan pada siang hari, dan lama pementasannya 6 jam.⁴⁵ Wayang orang ini mengalami perkembangan puncak di masa Mangkunagara V.



10. Wayang Orang lakon Anoman Duta adegan Rama dan Sugriwa, pada masa pemerintahan Mangkunegara V

⁴³ Haryanto, 1988, 78.

⁴⁴ Soedarsono, 1984, 53-54; periksa juga Lelyveld, 1931, 115, 124-126.

⁴⁵ Sumohatmoko, 1924, 225.

Mangkunegara V dengan kreativitasnya dan semangat yang tinggi menghidupkan kembali keberadaan wayang orang. Pada saat ini dilakukan berbagai perubahan dan pembaharuan, yaitu meliputi: penari, rias busana, lakon, dan fungsi sajian. Dari segi penari beliau mengelompokkan para pemain wayang orang menjadi tiga kelompok yaitu kelompok wayang orang sentana (keluarga istana), wayang orang abdi dalem, dan kelompok wayang orang wanita, sehingga pada masa itu keragaman sajian tari lebih variasi apabila dibandingkan dengan kehidupan wayang orang pada masa mangkunegara ke V. Demikian juga didalam pertunjukan wayang orang, Mangkunegara V membentuk wayang orang yang pemainnya terdiri dari para bangsawan dan abdi dalem. Berkaitan dengan penari beliau memiliki perhatian yang sangat tinggi dalam memilih penari, khususnya para penari tokoh putri. Mangkunegara V di dalam pembaharuan hal tokoh wayang atau karakter wayang beliau memasukkan unsur-unsur binatang dalam pertunjukannya, seperti binatang gajah yang semula belum ada, pada masa Mangkunegara V mulai diadakan untuk melengkapi tunggangan raja Mandura Prabu Baladewa, di samping itu juga binatang-binatang lain untuk melengkapi wayang orang Mangkunegaran. Di dalam kontinuitas pertunjukan wayang orang pada masa Mangkunegara V mulai tahun 1882 setelah satu tahun bertahta dengan pentas pertama kali mengambil lakon Arjuna Wiwaha, dan pertunjukan wayang orang terakhir masa Mangkunegara V pada tahun 1896 dengan lakon Gedhog Dewi Endrawati. Selama pemerintahannya perhatian terhadap seni pertunjukan wayang orang memang sangat luar biasa, sehingga menunjukkan eksistensinya dalam pelestarian dan pengembangan wayang orang. Indikasi ini dapat diketahui dalam aktivitas pertunjukan wayang orang pada masa itu, yaitu sekitar 19 kali pertunjukan, dan pada tahun 1884 pertunjukan wayang orang disajikan sebanyak 5 kali.

Antara pertunjukan wayang orang dengan wayang gedhog, Mangkunegara V mempunyai perhatian tersendiri didalam menentukan waktu pertunjukan, yaitu disepakatinya untuk pertunjukan wayang orang dilakukan pada siang hari, sedangkan untuk wayang gedhog harus dipentaskan pada malam hari. Pertimbangan ini dilakukan karena berkaitan dengan fungsi seni pertunjukan wayang itu sendiri, yaitu agar wayang orang dapat dinikmati atau ditonton oleh masyarakat luas, maka diselenggarakan pada siang hari, di samping itu pertunjukan wayang orang memerlukan waktu yang cukup lama. Sedangkan untuk wayang gedhog biasanya untuk dinikmati untuk kalangan tertentu. Adapun lakon yang diambil adalah tentang lakon Pendawa dan Kurawa yang diambil dari serat "Pancakumala", sedangkan wayang gedhog bersumber dari serat "Catur Pandaya".



11. Wayang Gedog, Kartolo, Gunungsari, Klana, Panji, Brajanata, - Bugis Daeng, Sumbunglangu, Tohjaya, Bugis Kraeng. Pada masa pemerintahan Mangkunegara V

Perubahan dan pembaharuan lain dalam pertunjukan wayang orang juga terjadi pada masa Mangkunegara V yaitu tentang tata rias dan busana mengalami penyempurnaan yang sangat signifikan, bentuk atribut kepala mahkota (irah-irahan) dan perhiasan penari mengalami puncaknya, karena ada beberapa atribut yang terbuat dari bahan mas murni. Kemudian tat arias dan tata busana mulai diperhatikan tentang masing-masing karakter tokoh yang diperankan disesuaikan dengan karakter dalam wayang purwa. Tata arias bentuk alis, godeg, kumis, serta warna pipi disesuaikan dalam wayang purwa, demikian juga tata busana dari atribut kepala(bentuk tpong, gelung, zamangan, kethon), bentuk praba, maupun kain, smpur, dan asesores yang lain bentuk dan warna disesuaikan dalam wayang purwa. Hal ini dijelaskan oleh Th. Pigeaud dalam tulisannya yang berjudul *Javaanse Volksvertoningen* tahun 1938, bahwa busana kepala para pemain wayang orang yang banyak hiasannya dan sering kali sangat mahal belum lama munculnya. Di Solo dari zaman K.G.P.A.A. Mangkunegara V (1881-1896) ketika wayang wong yang dikenal sekarang ini. Sebelum itu para pemain wayang wong dan pertunjukan-pertunjukan lain terutama hanya menggunakan udeng yang dilipat dengan beberapa cara atau yang biasa digunakan oleh prajurit di zaman dulu yang merupakan bagian dari seragam militer. K.G.P.A.A. Mangkunegara V konon dalam pembuatan tutup kepala bagi para pemain wayang orang mendapatkan inspirasi setelah melihat relief-relief Candi Sukuh di lereng Gunung Lawu, akan tetapi juga dipengaruhi dari bentuk wayang kulit.

Termasuk karakter gerak tari untuk tokoh-tokoh wayang orang mulai ada pembakuan-pembakuan. Repertoar lakon wayang orang juga mengalami perkembangan yang sangat beragam baik lakon pokok maupun lakon-lakon carangan. Perkembangan fungsi tampaknya juga mendapatkan perhatian yang serius oleh Mangkunegara V, yang semula wayang orang hanya untuk kepentingan lingkungan istana saja mulai dipertontonkan oleh masyarakat, di samping itu pertunjukan wayang orang disajikan untuk kepentingan-kepentingan lain seperti untuk jamuan tamu, untuk hajadan istana, dan upacara-upacara istana.

Jong Java sebuah perkumpulan yang dalam abad ke-20, memiliki perhatian dan berkonstrasi pada gerakan kebudayaan, di mana dalam aktivitasnya perkumpulan ini

berusaha untuk menjiwai seni dan sastra Jawa, khususnya pada seni pertunjukan Wayang Orang di dalam menyatukan karawitan, tari dan drama. Jenis drama ini dalam dasawarsa terakhir ini menjadi populer dan terkenal di tempat-tempat jauh dari daerah Swapraja. Dimana-mana wayang orang di pertunjukkan dengan cara modern oleh perkumpulan drama dan perkumpulan tari setempat, dan juga oleh rombongan kesenian yang berkeliling. Pada masa akhir Mangkunegara V, tahun 1895, seorang saudagar Cina bernama Gan Kam membentuk kelompok wayang orang, di Solo. Banyaknya pembentukan kelompok wayang orang diluar tembok istana tersebut, membuat pertumbuhan wayang orang semakin semarak dan masyarakat semakin mengenal pertunjukan wayang orang dengan gaya tari Mangkunagaran.

Pada sajian sebelumnya, wayang orang di Pura Mangkunagaran diperankan oleh abdi dalem; kemudian diadakan perubahan dan dibentuk menjadi 3 kelompok, yaitu: wayang orang sentana (keluarga istana), wayang orang abdi dalem, dan wayang orang putri.⁴⁶

1. Wayang orang sentana ialah wayang orang yang diperankan oleh para sentana atau keluarga bangsawan istana, seperti: K.P.H. Handoyokusumo, R.M. Subyakto, dan R.M. Suprpto. Busananya dibuat dari sutra, emas, intan, dan berlian. Cara berbusananya telah disiapkan dari rumah masing-masing, kemudian bila akan dimulai pentas baru berkumpul pada sebuah kamar khusus. Karena jenis wayang sentana ini, mulai dari pemain dan busananya mempunyai nilai tinggi; ia hanya dapat disaksikan oleh kaum bangsawan sendiri.
2. Wayang orang abdi dalem ialah wayang orang yang diperankan oleh abdi dalem atau pegawai istana. Dalam hal berbusana, para pemain tidak diperbolehkan mengenakan busana imitasi wayang orang sentana. Wayang orang ini pementasannya dapat disaksikan oleh kaum bangsawan dan rakyat kebanyakan.
3. Wayang orang wanita ialah wayang orang yang diperankan oleh para abdi dalem wanita kinasih (pelayan wanita kesayangan) atau Kenya puspita (gadis cantik) kaum bangsawan Pura Mangkunagaran. Kelompok wayang orang ini dapat dipentaskan secara campuran, sewaktu-waktu dapat bergabung dengan kelompok wayang orang sentana, dan sewaktu-waktu dapat bergabung dengan kelompok wayang orang abdi dalem. Untuk kelompok wayang orang abdi dalem dan kelompok wayang orang wanita, dalam mempersiapkan diri maupun berbusana berkumpul pada kamar yang dekat dengan pementasan.

3. Pementasan Wayang Orang Masa Mangkunagara V

Di sisi lain, Mangkunagara V juga mengadakan pembaharuan wayang orang dalam bidang lakon. Selain ia menampilkan lakon pokok, juga banyak ditampilkan lakon carangan.⁴⁷ Lakon-lakon carangan yang sangat berkembang di masa itu, seperti:

- | | | |
|------|---|--|
| 1882 | : | Lampahan Arjuna Wibawa |
| 1883 | : | Lampahan Ringgit Tiyang Pregiwo |
| 1884 | : | 1. Lampahan Kresno Saroyo |
| | | 2. Lampahan Nadpada Krama (ringgit tiyang topeng?) |
| | | 3. Lampahan Arjuno Wibawa |
| | | 4. Lampahan Abimanyu Yagnya |
| | | 5. Lampahan Madu Subranta |

⁴⁶ Sayid, 1984, 11; periksa juga Lindsay, 1990, 96.

⁴⁷ Soedarsono, 1984, 306.

6. Lampahan Damarwulan Ngarit (Klithik)
 7. Lampahan Menakjinggo Leno (Klithik)
- 1885 : 1. Lampahan Ringgit Tiyang Ngrenasmoro (Gedhog)
2. Lampahan Giling Wesi
3. Lampahan Irawan Yagnya
- 1886 : Lampahan Ringgit Tiyang Sembadra Larung
- 1887 : 1. Lampahan Ringgit Tiyang Sri Kenya Wibawa (Klithik)
2. Ringgit Tiyang Lampahan Sembadra Larung
3. Lampahan Ringgit Tiyang Madubranta
- 1889 : 1. Lampahan Sembadra Larung
2. Lampahan Sri Kenyawibowo
- 1896 : Ringgit Tiyang lampahan Gedhog Dewi Endrawati (dalam rangka datangnya Raja Siam/Muangthai di Surakarta) – gedhog.

Dalam periode yang sama, keraton Yogyakarta di masa Hamengku Buwana VII (1887-1921) hanya menampilkan lakon wayang orang: Pergiwa Pergiwati (1889), Somba Sebit, dan Cipto Hening.⁴⁸ Persoalan lain yang sangat menarik dalam wayang orang di Pura Mangkunagaran berkaitan dengan lakon carangan yang ditampilkan, Mangkunagara V sangat berani menampilkan lakon-lakon carangan yang diilhami oleh nilai-nilai kewanitaan, yang belum banyak ditampilkan di keraton Yogyakarta.

Guna memperkuat nilai dramatik pementasan wayang orang itu, Mangkunagara V juga mengadakan pembaharuan dalam bidang busana. Pada awalnya busana wayang orang selalu kembar mirip busana tari wireng, kemudian diubah mengikuti perwujudan busana wayang purwa. Busana-busana baru itu antara lain: irah-irahan, kelat bau, sumping, praba, dan uncal praba. Dengan perubahan busana ini akan memberi kemudahan bagi penonton, sehingga dapat dengan mudah membedakan tokoh yang satu dengan lainnya.



12. Busana yang dikenakan pada pertunjukan wayang orang, mirip dengan busana wayang kulit. Pada masa pemerintahan Mangkunegara V

⁴⁸ Soedarsono, 1984, 29.

Dalam sumber lain disebutkan, sikap keberanian Mangkunagara V terhadap pementasan wayang orang ialah mengadakan perubahan fungsi pementasan atau sifat pementasannya. Pementasan wayang orang yang mulanya hanya difungsikan untuk hiburan para bangsawan istana, kemudian dapat disaksikan oleh masyarakat umum di luar tembok istana. Keadaan ini dapat membangkitkan minat orang-orang yang ikut menyaksikan, untuk membentuk kelompok-kelompok wayang orang di luar tembok istana meniru wayang orang di istana, yang dianggapnya merupakan seni pertunjukan yang sangat menarik. Hal ini sebagaimana dikemukakan Sayid dalam tulisannya sebagai berikut.

“Pramila saben ing Pura Mangkunagaran wonten gembyagan ringgit tiyang ingkang sami ningali prasasat ngebeki pelataran. Nanging dangu-dangu saking kathahipun tiyang, lajeng wonten ingkang paben, dados kerengan. Malah wonten ingkang ketaton. Pramila tetinggalan ringgit tiyang wau lajeng kabibaraken. Sabibaring ringgit tiyang ing Mangkunagaran, tetiyang alit ingkang suwaunipun ngabdi dados ringgit tiyang kengge barangan sarana kabayaraken dhateng tiyang-tiyang ingkang ningali.”⁴⁹

Setiap di Pura Mangkunagaran dipentaskan wayang orang, banyak orang yang melihat bagaikan memenuhi halaman muka “Pendapa Agung”. Namun lama-kelamaan karena banyaknya orang, kemudian ada yang cekcok, jadi konflik fisik. Bahkan sampai ada yang terluka. Maka pementasan wayang orang tadi dibubarkan. Dengan bubarnya wayang orang di Pura Mangkunagaran, orang kebanyakan yang tadinya menjadi abdi penari wayang orang, mencoba-coba membuat kelompok-kelompok wayang orang untuk barangan dengan jalan dikomersialkan pada orang-orang yang melihat.

Persoalan yang sangat menarik disini ialah, kelompok atau rombongan wayang orang yang terbentuk di luar Pura Mangkunagaran, sebagian besar disponsori oleh orang-orang Cina. Rombongan-rombongan wayang orang Cina ini akhirnya melahirkan seni pertunjukan wayang orang komersial di Surakarta.⁵⁰

3. Wayang Orang Mangkunagaran dengan Wayang orang di keraton Yogyakarta

Pada dasarnya wayang orang di Pura Mangkunagaran sama dengan wayang orang di keraton Yogyakarta. Kesamaan itu dapat dilihat dalam hal pemakaian cerita wayang purwa, penggunaan tari, dan kenyataan bahwa dialognya diucapkan oleh penari, sementara bagian-bagian cerita diucapkan oleh dalang (untuk Pura Mangkunagaran) atau pemaca kandha (untuk keraton Yogyakarta).

Bila dibandingkan dengan wayang orang di keraton Yogyakarta, wayang orang di Pura Mangkunagaran di masa Mangkunagara V mengalami perkembangan pesat terutama dalam menampilkan lakon-lakon carangan.

Di sisi lain, ada titik perbedaan antara wayang orang di Pura Mangkunagaran dan wayang orang di keraton Yogyakarta, yaitu: a) di Pura Mangkunagaran dalam perkembangannya peran-peran wanita ditarikan oleh wanita yang biasa disebut abdi dalem tledek atau Kenya puspita, sedangkan di keraton Yogyakarta semua peran tetap ditarikan

⁴⁹ Lihat Sayid (1984), op. cit., hal. 110. Lihat Sayid, 1984, 110.

⁵⁰ Sumohatmoko, 1924, 227.

oleh penari pria; b) di Pura Mangkunagaran dialog dan alur ceritanya tidak ditulis serta wayang orang tidak pernah mendominasi kancah budaya istana; sedangkan yang terjadi di keraton Yogyakarta sebaliknya.⁵¹

Contoh Sinopsis Wayang Orang Gedhog Lakon Carangan Ngrenasmara Masa Mangkunagara V

Madeg di keraton Kediri, Prabu Lembu Amiluhur dihadap Patih Kudanawarsa, dan para putra: R. Klana Jayengsari, R. Mlayakusuma, R. Macanwulung, dan R. Gajahwulung. Pokok pembicaraan, mengenai surat lamaran untuk Dewi Sekartaji dari Prabu Kalana Salyapati, keraton Nungsakencana. Padahal Dewi Sekartaji telah resmi menjadi istri R. Kalana Jayengsari. Pembicaraan terputus ketika mendengar berita bahwa R. Carangwaspa, adik R. Kalana Jayengsari pergi dari keraton. Pasewak bubar, R. Kalana Jayengsari berangkat bersama saudara-saudaranya mencari hilangnya R. Carangwaspa.

Proses pencarian secara berpisah. R. Kalana Jayengsari dikejutkan terikan dari kakaknya, Macanwulung dan Gajahwulung datang dengan membawa mayat R. Carangwaspa. Pada waktu yang sama, Dewa Narada datang dengan membawa berita bahwa Dewi Angreni (kekasih pertama Kalana Jayengsari) telah menitis pada Dewi Ngrenasmara, adik Prabu Kalana Salyapati dari keraton Nungsakencana. Berita itu setelah tersampaikan, Dewa Narada kembali ke Kahyangan. Kalana Jayengsari menyembuhkan kembali R. Carangwaspa, kemudian bersama saudara-saudaranya berangkat menuju ke keraton Nungsakencana.

Di keraton Nungsakencana, Kalana Jayengsari berhasil menculik Dewi Ngrenasmara. Prabu Kalana Salyapati mendengar hilangnya adiknya, marah tidak tertahan kemudian mencari penculiknya. Ternyata penculiknya Pangeran dari Kediri, hingga dapat berhadap-hadapan antara Kalana Jayengsari dengan Prabu Kalana Salyapati. Peperangan berakhir dengan sampyuh (meninggal semua). Mayat Prabu Kalana Salyapati musna dan berubah jasad Dewa kemudian kembali ke Kahyangan. Kalana Jayengsari dihidupkan kembali oleh Dewa Narada. Sedangkan Dewi Sekartaji dan Dewi Ngrenasmara manunggal, hingga keluarga Kalana Jayengsari dengan Dewi Sekartaji dapat hidup bahagia. (Sumber: "Lampahan Ringgit Tiyang Ningrenasmara 1885." Surakarta: Rekso Pustoko Mangkunagaran, MS D 353).

5. Langendriyan pada masa Mangkunegara V

Langendriyan di Pura Mangkunagaran mengalami perkembangan pesat pada masa Mangkunagara V, dengan diadakan pembaharuan dan penataan kembali. Pembaharuan dan penataan ini dilakukan bersama R.M.A. Tandhakusuma, meliputi: jumlah penari, rias busana, dan wujud sajian. Pada awalnya, Langendriyan di Pura Mangkunagaran hanya dilakukan oleh 3 orang penari, kemudian ditambah menjadi 7 sampai 15 orang.⁵² Terhadap

⁵¹ Lindsay, 1990, 91-92.

⁵² Periksa Pahargyan Mangkunagaran Tigang Windu, terjemahan Saroyo Tarusewoyo. Diambil dari Majalah Kejawan Th XIV, 16 Juni 1939, hal. 22-27.

rias busana, semula digunakan pakaian *kejawen*, kemudian masa Mangkunagara V diadakan pembaharuan dengan rias busana mengikuti rias busana wayang purwa.⁵³ Di samping itu, Langendriyan juga ditata dengan diadakan pembaharuan dan tambahan gerak-gerak tari. Semula Langendriyan di Pura Mangkunagaran dilakukan dengan jongkok, kemudian diubah dengan berdiri, sehingga merupakan suatu sendratari yang sangat menarik. Di sisi lain, pada setiap Pura Mangkunagaran mementaskan Langendriyan dapat disaksikan oleh masyarakat umum.⁵⁴ Fungsi sajian yang diperuntukkan masyarakat umum ini pun merupakan pembaharuan yang dilakukan oleh Mangkunagara V, sebab kenyataan demikian untuk istana-istana lainnya belum ditemukan.

Dalam Relung Pustaka, dikemukakan bahwa Langendriyan pada mulanya hanya merupakan seni suara yang dilakukan secara jongkok, yang lambat laun dari sedikit ditambah gerak-gerak tari. Keterangan tersebut sama yang kami terima dari R.M.H. Suseno, yang pernah didapat dari eyangnya bernama R.A. Sumadiwati, garwa ampil (bahasa Jawa) Mangkunegara ke V.

Dalam hal ini, Langendriyan pun mendapat perhatian yang besar dari Mangkunegara ke V, dibawah asuhan R.M.H. Tondokusumo. Oleh R.M.H. Tondokusumo, Langendriyan digarap lagi, diadakan perubahan dan tambahan gerak-gerak tari yang sebelumnya dilakukan dengan jongkok kemudian dengan berdiri yang masih sederhana kemudian ada tambahan vokabuler gerak tari sesuai dengan karakter tokoh, sehingga menjadi dramatari yang lebih menarik.

Demikian pula busana untuk Langendriyan yang semula menggunakan pakaian *kejawen*, maka pada zaman Mangkunegara ke V ada perubahan, yaitu dengan corak yang berdasarkan wayang kulit. Mengenai busana Langendriyan tersebut juga diberitakan oleh Claire Holts, bahwa busana wayang wong diambil dari tokoh-tokoh pahlawan Mahabarata yang mempunyai persamaan corak dengan wayang kulit, seperti yang terdapat pada relief Candi Sukuh. Selanjutnya busana wayang wong tersebut diambil sebagai contoh untuk busana Langendriyan. Disebutkan pula bahwa irah-irahan atau tutup kepala dan perhiasan lainnya dibuat dari emas murni.

Menurut R.M.H. Suseno, berdasarkan keterangan yang diterima dari eyangnya tersebut dimuka, bahwa pada zaman Mangkunegara ke V, setiap 35 hari (selapan bahasa Jawa) sekali, diadakan pementasan Langendriyan, yaitu pada “tingalan dalem” (hari kelahiran), Sri Paduka Mangkunagara. Biasanya pada siang hari dipentaskan wayang wong dengan cerita Damarwulan, yang pelakunya terdiri dari putera dan puteri. Wayang wong ini dalam kalangan kesenian di Mangkunagaran dikenal dengan istilah “Langendriyan Lanang”. Sedangkan pada malam hari dipentaskan Langendriyan yang dilakukan oleh puteri semua. Tetapi “Langendriyan Lanang” tersebut hanya dapat hidup pada zaman Mangkunegara ke V.

Pertunjukan Langendriyan Mangkunagaran digunakan untuk berbagai keperluan antara lain untuk *pahargyan* peringatan kelahiran (*wiyosan dalem*), yang diselenggarakan pada tiap tahun atau sebulan sekali, untuk *pahargyan* penobatan raja, menyambut tamu agung, konggres, pernikahan.

Tari dalam Langendriyan menggunakan perbendaharaan tari tradisi Jawa, antara lain: *sembahan – sabetan – lumaksanan – ombak banyu – srisig – tancep*. Disamping itu masih ada beberapa gerak tari untuk kiprah diantaranya *entragan – ngore rikmo – ogek lambung – tumpang tali – ngracut – pondongan*.

Karawitan untuk menngiringi, menggunakan perangkat gamelan ageng yang berlaras slendro dan pelog. Tembang yang digunakan sebagai dialog atau ginem, menggunakan

⁵³ Notto Soeroto, t.t, 1-5.

⁵⁴ Pahargyan Mangkunagaran Tigang Windu, 1939, 23.

lagu tembang Macapat dan Tengahan yang lagunya telah disesuaikan ke dalam gending sekar atau palaran.

Bentuk pentas Langendriyan di Mangkunagaran adalah berbentuk pendapa dan daerah pentas yang digunakan berada di sebelah tepi pendapa bagian utara dan dibagian selatan. Hal ini tidak seperti penggunaan pentas untuk beksan-beksan lainnya, dimana penggunaan pentas berada di tengah pendhapa antara empat tiang besar (saka guru, bhs. Jawa). Tradisi seni pertunjukan di Istana pada umumnya dan di Mangkunagaran khususnya, penggunaan bangunan pendapa memiliki makna filosofis tersendiri, sehingga tidak dapat dipisahkan dengan tata cara upacara penting maupun penyambutan tamu-tamu Negara, kecuali itu juga untuk aktivitas dan kepentingan-kepentingan yang lain dalam kehidupan sehari-hari. Aktivitas yang sangat menonjol sampai sekarang adalah, bangunan pendapa untuk olah kreatif para seniman-seniman. Kegiatan tersebut masih dilakukan sampai sekarang, dan yang sangat menggembirakan bangunan pendapa sebagai ajang presentasi hasil karya seni pada umumnya dan seni pertunjukan tradisional khususnya termasuk seni tari.

Pertumbuhan Langendriyan selanjutnya mulai surut sejak Mangkunegara ke VI memerintah (1896-1916), disebabkan pemerintahan pada waktu itu tidak mampu membiayai lagi. Sehingga dengan demikian pertumbuhan Langendriyan pada zaman Mangkunegara ke VI berhenti.

6. Sejarah Lakon Langendriyan

Dalam buku Langendriya Mandraswara, dibicarakan bahwa Lelangen Langendriyan adalah petikan dari Wasana atau Klithik, mengambil cerita bertahtanya Sri Kenya Subasiti Brakusuma, Ratu Ayu di Majapahit. Oleh Raden Mas Harya Tondokusuma cerita tersebut disusun menjadi 4 lakon, yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Pejahipun Ronggolawe Tuban
3. Menak Jinggo lena
4. Ratu Ayu daup kaliyan Raden Damarwulan

Beberapa sumber tentang lakon yang dapat kami ajukan untuk pertunjukan Langendriyan adalah sebagai berikut.

Menurut Dr. Th. Pigeaud, bahwa pada mulanya cerita Langendriyan yang digubah R.M.H. Tondokusumo, adalah lakon “Menak Jinggo Lena”, baru kemudian digubah lakon “Damarwulan Ngarit”. Dengan demikian urutan lakon menjadi:

1. Damarwulan Ngarit
2. Menak Jinggo Lena

Menurut catatan dari abdi dalem Mangkunegara yang bernama R.M.Ng. Partahudaya, menyebutkan bahwa pembagian lakon yang digubah oleh R.M.H. Tondokusumo pada mulanya terdiri dari 3 bagian, yaitu:

1. Menak Jinggo Lena
2. Damarwulan Kabegal
3. Jumenenganipun Damarwulan dados Ratu ing Majapahit Kagarwa Ratu Ayu.

Menurut catatan tersebut, lakon “Menak Jinggo Lena” hanya merupakan petilan perang antara Damarwulan, Menak Jinggo dan Dayun. Setelah Langendriyan di bawah kekuasaan Mangkunegara ke V, R.M.H. Tondokusumo menyusun 2 lakon lagi untuk Langendriyan yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Pejahipun Ronggolawe ing Tuban

Menurut urutannya, kedua lakon tersebut sebelum “ Menak Jinggo Lena”. Jadi menurut catatan R.M.Ng. Partahudaya, bahwa pakem Langendriyan gubahan R.M.H. Tondokusumo ada 5 lakon, yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Pejahipun Ronggolawe ing Tuban
3. Menak Jinggo Lena
4. Damarwulan Kabegal
5. Jumenenganipun Damarwulan dados Ratu ing Majapahit Kagarwa Ratu Ayu.

Dijelaskan bahwa pada zaman Mangkunegara ke V, baru dapat menyajikan 4 lakon, yaitu:

1. Damarwulan Ngarit
2. Menak Jinggo Lena
3. Damarwulan kabegal
4. Jumenenganipun Damarwulan dados Ratu ing Majapahit Kagarwa Ratu Ayu.⁵⁵

Kemudian setelah pada zaman Mangkunegara ke VII, baru kelima lakon tersebut dapat disajikan semua.

7. Langendriyan Mangkunagaran dengan Langendriyan di keraton Yogyakarta

Langendriyan di antara kedua tempat itu mempunyai perbedaan. Langendriyan di Pura Mangkunagaran, semua penarinya diperankan oleh wanita; sedangkan Langendriyan di keraton Yogyakarta diperankan oleh penari pria semua.⁵⁶

Ciri-ciri Langendriyan di Pura Mangkunagaran sangat berbeda dengan Langendriyan yang ada di keraton Yogyakarta. Di keraton Yogyakarta, Langendriyan dilakukan dengan berdiri dan diperankan oleh penari pria semua. Sendratari ini dilakukan dengan berdiri berkaitan erat dengan kedudukan karya yang benar-benar tumbuh dari dalam keraton. Semua penarinya pria berkaitan erat dengan pandangan para bangsawan keraton Yogyakarta terhadap seni pertunjukan yang selalu diwarnai dengan nilai sakral. Tambahnya, keraton harus tetap dijaga kesuciannya. Bahayanya bila seni-seni pertunjukan dilakukan oleh para penari wanita, sewaktu tubuhnya tidak suci maka akan mengotori kesucian keraton.⁵⁷ Dengan fenomena itu, maka bukan hal yang aneh bila Sultan tidak menerima para rara (wanita) sebagai abdi dalem keraton.⁵⁸

Contoh Urutan Sajian Langendriyan lakon Menak Jingga Lena Masa Mangkunagara V Dalam Bahasa Jawa

Karsadalem Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Prabu Prangwadana ingkang kaping : V : ing Surakarta. Inkang kagebyakan punika, LANGENDRIYA, lampahan :

⁵⁵ Reksa Pustaka Mangkunagaran. 1938. Buku catatan “ Bab Langendriya”. Ditulis pada tanggal 8 Juli 1938.

⁵⁶ Sumohatmoko, 1924, 226.

⁵⁷ Soedarsono, 1984, 70.

⁵⁸ Sumohatmoko, 1924, 225.

MENAKJINGGA.

Ing ngandhap punika pratelan saringkesipun

*Jejer Ratu Ayu, Prabu Kenya
Brakusuma, Sri Subasiti, ing Majapahit,
sinewaka : lawan Patih estri Dewi
Larasati, tanapi parekan sentana estri,
miwah Patih jaler Rekyana Patih
Logender. Prabu Kenya dhawuh kinen
ngulari lare ingkang nami Damarwulan,
awit kaweca mungkasi karya, aturing
Patih Logender sandika, sarta prasaja
yen sampun pinet mantu, tandya lengser
saking ngarsa.*

*Patih Logender saundure saking ngarsa
Nata, anjujug pakebonan Kapatihan,
kunjaranipun Raden Damarwulan, tuwin
garwa Dewi Anjasmara, miwah
ulucumbu, sabdapalon, Nayaginggong,
utawi mban Conthong, kang sampun
antawise lami kunjara.
Riwusing sami linuwaran, Raden
Damarwulan tandya kairid dening Patih
mring ngarsaning Prabu Kenya.
Sapraptaning ngarsa Nata, Patih
Logender angaturaken pasowanipun
Ranjawi. Prabu Kenya sigra ngandika
mring Dewi Larasati, kinen maringaken
kintaka marang Raden Damarwulan,
suraos pinrih nglurug dhumateng ing
Blambangan, ginantungan agung
ganjaranira*

*Prabu Kenya tandya kundur angedhaton,
Raden Damarwulan sigra lengser mring
pagelaran, sowan maring Patih
Logender, ingkang saweg pinarak
kaliyan ingkang putra kakalih, Raden
Layangseta, Raden Layangkumitir.*

*Patih Logender aminta warta dhawuhe
Sri Prabu Kenya, aturing Raden
Damarwulan, prasaja yen dinuta nglurug
mring Blambangan. Patih Logender
jumurung mangayubagya, nanging
Raden Damarwulan pinrih pamit
priyangga mring garwanira. Aturing
Raden Damarwulan sandika, lengser*

Adegan Ratu Ayu, Prabu Kenya
Brakusuma, Sri Subasiti dengan patih
putri bernama Dewi Larasati yang diikuti
oleh abdi dalem putri beserta Rekyana
Patih Logender. Ratu Ayu menyuruh
Patih Logender mengeluarkan
Damarwulan dari penjara untuk
menjalankan tugas, dan Patih Logender
segera berangkat untuk menjalankan
perintah Ratu Ayu.

Perjalanan Patih Logender dari
menghadap Ratu Ayu kemudian menuju
kepatihan tempat Damarwulan, Dewi
Anjasmara dan Sabdapalon,
Nayagenggong atau abdi dalem yang telah
lama dipenjara. Merasa senang setelah
dikeluarkan dari penjara, kemudian Patih
mengantar Damarwulan untuk menghadap
Prabu Kenya . Setelah dihadapan Nata,
Patih Logender menyerahkan Ranjawi.
Prabu Kenya segera bicara dengan Dewi
Larasati untuk menyerahkan *Kintaka*
kepada Damarwulan untuk menyerang
Blambangan dengan janji akan
mendapatkan ganjaran.

Prabu Kenya segera kembali ke istana,
Raden Damarwulan segera pergi dari
pertemuan dengan Patih Logender yang
sedang dengan kedua anaknya Layangseta
dan Layang kumitir

Patih Logender minta berita dari Sri Prabu
Kenya, dan Damarwulan diminta dengan
tulus menyerang ke Blambangan. Patih
Logender menyambut dengan senang,
tetapi Damarwulan diminta untuk
berpamit dengan istrinya dan berangkat ke
Kepatihan. Patih Logender segera berkata
dengan putranya Layangseta dan

mantuk dhumateng Kapatihan. Patih Logender sigra ngandikan mring putra Raden Layangseta Layangkumitir, sami pinrih anjampangana lampahe Raden Damarwulan, sarta binisikan wadining durtaning karsa. Aturing para putra, sandika, tandya budhal.

Madeg Dewi Anjasmara, amethuk praptaning garwa Raden Damarwulan. Tandyawawar saliring reh pasewakan, Dewi Anjasmara mambengi. Raden Damarwulan tandya namur ing manuhara. Dupi ingkang garwa sampun nendra, sigra tinilapaken, kairing ulucumbu kakalih, Sabdapalon lan Nayagenggong, laju lampahira.

Yata sapraptaning Balambangan, tandya singidan aneng ngudyana. Ing ngriku Raden Damarwulan, kauningan garwanipun Prabu Menakjingga, ingkang akekasih Dewi Waita tuwin Dewi Puyengan, ingkang saweg sami kinebonaken. Saking welase putrid kakalih, Raden Damarwulan ingalingan, tandya siningidaken aneng gedhong unggyaning Dewi Waita.

Madeg Prabu Menakjingga, ing Balambangan, kairing Ki lurah Dayun, arsa manungku puja mantra, dupi pirsanyen wonten duratmaka, sigra perang tandhing lan Raden Damarwulan. Raden Damarwulan kasambut ing ngadilaga, kanyana yen sampun palastra. Prabu Menakjingga tandya arsa nendra, Ki Lurah Dayun kapurih nengga jisiming duratmaka, datan antara praptaning Dewi Waita Puyengan anyirepi mring Ki Lurah Dayun, dupi sampun nendra, layone Raden Damarwulan tandya binakta, pinaripurna aneng unggyaning Dewi Waita.

Madeg Raden Damarwulan, kaliyan Dewi Waita Dewi Puyengan, Sabdapalon, Nayagenggong. Dewi Waita Puyengan pinaripih pinrih dhusta jimat

Layangkumitir untuk mengawasi perginya Damarwulan, dan mereka dibisiki rahasia yang harus dilakukan.

Dewi Anjasmara menjemput kedatangan Raden Damarwulan. Segera bertemu di tempat pertemuan, Dewi Anjasmara khawatir, Raden Damarwulan diminta segera menyelesaikan keresahan. Karena sang istri telah tidur cepat pergi diikuti kedua panakawan Sabdapalon dan Nayagenggong dengan cepat perjalanannya

Setelah sampai di Blambangan, segera sembunyi di tempat tertentu (*ngudyana*), Raden Damarwulan diketahui oleh kedua istri Prabu Menakjingga yang bernama Dewi Waita dan Dewi Puyengan yang sedang dipetamanan. Karena merasa kasihan Damarwulan disembunyikan di ruang Dewi Waita

Adegan Prabu Menakjingga di Blambangan disertai Lurah Dayun akan semadi baca mantra, karena tahu kalau ada pencuri, segera bertanding melawan Raden Damarwulan. Raden Damarwulan disambut dengan kekalahan, dikira damarwulan sudah meninggal, maka Prabu Menakjingga lalu segera tidur, Ki Lurah Dayun dimimta menunggu jasadnya Damarwulan, namun tak lama kemudian datang Dewi Waita menyirep Lurah Dayun, karena telah tidur, jasadnya raden Damarwulan segera dibawa ke tempat persinggahan Dewi Waita.

Adegan Damarwulan dengan Dewi Wita dan Puyengan, serta Sabdapalon Nayagenggong. Dewi Waita Puyengan dirayu oleh Sabdapalon Nayagenggong

wesi kuning. Sabdapalon Nayaginggong pinrih gugah Prabu Menakjingga, sigra budhal.

Kocapa Prabu menakjingga, ingkang kapati denira nendra. Praptaning Dewi Waita Puyengan, tandya dhusta jimat wesi kuning, katungka praptaning Sabdapalon Nayaginggong, murih wungune Prabu menakjingga. Dupi kaget denira nendra, duka yayah sinipi, ambubujeng mring Sabdapalon Nayaginggong. Sareng ayun-ayunan lan Raden Damarwulan, sigra aprang tandhing malih.

Prabu Menakjingga kasoran, palastra ing ranangga, sarana sinabet ing jimat wesi kuning, murdane gya tinigas, cinangking dening Raden Damarwulan.

Kocapa Prabu Ongkotbuta, lan ari Prabu Angkatbuta, sareng miring jrite para cethi lumebeng pura, kapethuk Raden Damarwulan, sareng pirsya yen Raden Damarwulan wus nyangking murdane Sri Menakjingga, mandhi jimat wesi kuning, Prabu sekaliyan tandya teluk karananing aris, Raden Damarwulan malbeng pura pinethuk dening Dewi Waita Puyengan. Putri sakaliyan kaajak bidhal rumiyin, dhumateng ing Majapahit. madeg Raden Layangseta, Raden Layangkumitir, Ngabehi Sarayuda, Demang Pandelegan, saha narakarya, samudana methuk jampangi anandukaken cidra, angapusakrama, putri boyongan tinumpakaken tandhu, murdane Sri Menakjingga ginantyan Mantri Sarayyuda, Raden Damarwulan sigra pinejahan, karebut kalih. Sabdapalon Nayaginggong sami anyebur luwang. Pangintene Raden Layangseta Kumitir, Damarwulan sarencangipun kamanah sampun sami pejah, sigra tinilar mantuk mring Majapahit.

Praptaning Ajar Tunggulmanik, marpeki layone Raden Damarwulan. Riwusing ngusadani mring Raden Damarwulan,

untuk mencuri jimat besi kuning, kemudian di susul datangnya Sabdapalon Nayagenggong, dan Prabu Menakjingga terbangun. Karena terkejut dari tidurnya maka marah sekali, membujuk Sabdapalon Nayagenggong. Ketika berebutan jimat besi kuning dengan Damarwulan terjadilah peperangan lagi.

Prabu Menakjingga kalah, meninggal dalam peperangan dengan disabet jimat besi kuning, kepalanya segera dipotong, dan dibawa oleh Damarwulan.

Diceritakan Prabu Ongkotbuta, dan Prabu Angkatbuta, mereka ketika mendengar jeritan para abdi dalem masuk istana, bertemu dengan Damarwulan, saat melihat Damarwulan telah membawa kepala Minakjingga dengan kesaktian jimat besi kuning kedua prabu dan bala tentara bertunduk. Raden Damarwulan masuk istana dijemput oleh Dewi Wiata dan Puyengan. Kedua putri tersebut diajak berangkat dulu ke Majapahit, Layangseta, Layangkumitir, Ngabehi Sarayuda, Demang Pandelegan, dan para abdidalem, pura-pura menjemput jampangi anandukaken cidra, berpura menikah, putri boyongan dinaikan tandhu, kepala Minakjingga direbut Mantri Sarayuda, Damarwulan segera dibunuh, Sabdapalon Nayagenggong masuk lubang. Raden Layangseta dan Kumitir mengira Damarwulan bersama temannya sudah meninggal, dan ditinggal pulang ke Majapahit.

Datangnya Tunggulmanik, mendekati Raden Damarwulan. Intinya menghidupkan Damarwulan kembali, dan

*miwah angentasaken Sabdapalon
Nayaginggong, murih Raden
Damarwulan wangsula mring
Belambangan, angririda para Bupati, lan
boyongan, minangka saksinipun*

*Madeg Prabu Ongkotbuta, lan ari Prabu
Angkatbuta, miwah Patih Menaksabawa,
tanapi para Bupati, sawadyanira.
Saprapane Raden Damarwulan tandya
sami kairid mring Majapahit.*

*Madeg Dewi anjasmara, kaliyan emban
Conthong, wonten ing wana nedya nusul
ing kang garwa, sareng kapethuk ing kang
garwa, Raden Damarwulan, dahat suka
sokuring driya, laju lampahira mring
Majapahit.*

*Madeg Prabu Kenya, pinareg Dew
Larasati, Dewi Sekati, Dewi
Kalpikaningsih, Dewi Kalpikawati,
Adipati Menakkoncar, Raden Buntaran,
Raden Watangan.
Katungka sowanipun Patih Logender,
angirid boyongan Dewi Waita Dewi
Puyengan, Prabu Kenya cuwa tyasira,
dene geseh lan wacaning Dewa, datan
ngandika tandya kondur mring kadhaton,
manungku puja mantra, enjingira
dhawuh sewaka.*

*Madeg Prabu Kenya, pinareng Dewi
Larasati, tuwin para sentana estri,
miwah Dewi Waita Puyengan, Patih
Logender, Adipati Menak Koncar, Raden
Buntaran, Watangan, Raden Layangseta,
Layangkumitir, ingaturaken murdane
Menakjingga. Katungka Dewi Anjasmara
prapta, nungkemi pada narendra, matur
sarwi karuna.*

*Prabu Kenya dhawuh Dewi Anjasmara,
kinen bantah lan Patih Logender,
riwusing bantah, kinen ngirit sowaning
garwa Raden Damarwulan, miwah
sagung wadya Balambangan.
Saprapaning ngarsa pamutusing Prabu*

memutuskan Sabdapalon, Nayagenggong
dan Damarwulan kembali ke Blambangan,
meminta para Bupati dan boyongan
sebagai saksinya.

Prabu Ongkotbuta, dan Prabu Angkatbuta,
serta Patih Menaksabawa, diterima para
Bupati dengan prajuritnya. Datangnya
Raden Damarwulan segera diajak ke
Majapahit bersama.

Dewi Anjasmara bersama emban
Conthong, mereka di hutan akan menyusul
sang suami, setelah ketemu dengan suami,
Raden Damarwulan dengan suka cita
dengan melanjutkan perjalanan ke
Majapahit

Prabu Kenya Majapahit, dihadap bersama
Dewi Larasati, Dewi Sekati, Dewi
Kalpikaningsih, Dewi Kalpikawati,
Adipati Minak Koncar, Raden Buntaran,
Raden Watangan. Disusul kedatangan
Patih Logender, mereka membawa
boyongan Dewi Wahita dan Dewi
Puyengan, Prabu Kenya merasa kecewa,
karena berbeda dengan wacana dari Dewa,
Sang pitri tidak bicara segera pulang ke
istana, kemudian bersemedi dan membaca
mantra, paginya melakukan pertemuan.

Prabu Kenya dihadap Dewi Larasati, dan
kerabat putri, serta Dewi Waita, Puyengan,
Patih Logender, Adipati Menak Koncar,
Raden Buntaran, Raden Layangseta,
Layangkumitir, mereka menyerahkan
kepalanya Minakjingga. Selanjutnya
disambut kedatangan Dewi Anjasmara
bersujud dikaki narendra, sambil berkata
yang terjadi sesungguhnya.

Prabu Kenya memerentahkan Dewi
Anjasmara untuk membantah Patih
Logender, Setelah membantah kemudian
datangnya istri Damarwulan dan segenap
wadyabala Blambangan. Prabu Kenya
memutuskan Raden Damarwulan dengan

Kenya, ingaben prang tandhing, Raden Damarwulan kaebut kalih mring Layangseta Kunitir. Pundi ingkang unggul ing prang, inggih punika ingkang tetep antuk karya, aturing ingkang sami sinung ling, sandika, tandya kaleksanan prang tandhing wonten ing pambaratan.

Raden Layangseta Kunitir kasoran, ing mangke sampun tetep yen Raden Damarwulan ingkang antuk karya. Dewi Anjasmara tandya mare king Prabu Kenya, nagih punapa ingkang sampun dados janjining Sri Narendra. Riwusing kasagahan sadaya, sanesipun dinten, kaleksanan Sri Prabu Kenya dhaup lan Raden Damarwulan.

Layang Seta dan Kunitir diadu perang tanding. Yang unggul dalam perang tetap mendapatkan ganjaran, semua menyanggupi dan bersedia untuk perang tanding di pambaratan.

Raden Layangseta dan Layangkunitir kalah, dan Raden Damarwulan tetap yang berhasil dalam menjalankan tugasnya. Dewi Anjasmara segera menghadap Prabu Kenya, menagih apa yang telah dijanjikan Sri Narendra dan disagahi semuanya, akhirnya di lain hari dilaksanakan pernikahan Prabu Kenya dan Raden Damarwulan.

I. Perkembangan Fungsi Seni Pertunjukan Masa Mangkunagara V

Sejak awal telah dijelaskan, Pura Mangkunagaran dapat diletakkan pada kerangka teratas dari pada istana-istana di *vorstenlanden*, terutama mengenai sikapnya dalam menghadapi budaya asing sebagai bentuk budaya baru. Pembaharuan-pembaharuan yang sangat menonjol di Pura Mangkunagaran di kemudian hari, karena ia termasuk istana yang banyak mendapat keistimewaan dari Pemerintah Belanda. Posisi yang demikian, antara Pura Mangkunagaran dengan Pemerintah Belanda memungkinkan terjadinya komunikasi erat bahkan jauh lagi sampai pada proses akulturasi di antara keduanya.⁵⁹ Proses akulturasi yang merupakan pertemuan antara budaya Jawa sebagai budaya tradisi dengan budaya barat terutama Belanda sebagai budaya baru, sangat mendukung terjadinya pembaharuan dan perubahan di Pura Mangkunagaran. Apalagi di pertengahan abad ke-19 mulai diperkenalkannya era baru di wilayah Hindia Belanda oleh Pemerintah Belanda.⁶⁰ Perubahan penting terjadi pada Pura Mangkunagaran yaitu perubahan sikap para bangsawan istana, selanjutnya dapat mengarahkan pada tata kehidupan di Mangkunagaran di masa-masa berikutnya.

Sikap terbuka yang telah dicetuskan Mangkunagara I, dan semakin diperluas lagi oleh Mangkunagara V, terutama dalam bidang kesenian, Mangkunagara V berpandangan bahwa seni pertunjukan tidak hanya diperuntukkan bagi kalangan bangsawan tetapi juga untuk abdi dalem dan rakyatnya. Pandangan Mangkunagara V yang demikian sangat mempengaruhi perubahan fungsi seni pertunjukan Pura Mangkunagaran. Fungsi seni pertunjukan istana bermula untuk upacara, kemudian mengalami pergeseran kearah fungsi hiburan atau tontonan. Kondisi fungsi seni pertunjukan Pura Mangkunagaran yang demikian, bukan hal yang aneh bila istana tidak pernah mendominasi seni pertunjukan. Kenyataan di Pura Mangkunagaran ini bila dibandingkan dengan kondisi yang terjadi di keraton Yogyakarta merupakan suatu yang kontroversial. Keraton Yogyakarta sengaja

⁵⁹ Sayid, 1984, hal 127.

⁶⁰ Kabar Paprentahan Surakarta Tahun 1940 (Surakarta: Rekso Pustoko, t.t.), 78-80.

mengemas seni pertunjukan sedemikian rupa,⁶¹ sehingga fungsi-fungsi sakralnya tetap lestari. Sehubungan dengan maksud melegitimasi kekuasaannya, keraton Yogyakarta dalam segala kegiatannya termasuk di dalamnya usaha pengembangan seni pertunjukan menjadi kiblat kehidupan masyarakatnya. Dengan demikian seni pertunjukan terutama wayang orang benar-benar didominasi oleh keraton.⁶²

Pura Mangkunagaran yang tidak pernah mendominasi seni pertunjukan, salah satu penyebabnya ialah telah terjadi pergeseran fungsi yaitu dari fungsi sakral ke fungsi hiburan. Seni pertunjukan sebagai fungsi hiburan disini, secara tidak langsung pementasannya lebih menekankan pada daya tarik penonton. Daya tarik seni sebagai hiburan, dengan cara mengemas seni itu ke arah nilai estetis dan nilai romantik dari pada nilai etis dan nilai filosofis.⁶³

Terjadinya pergeseran fungsi seni yang disebabkan oleh masuknya era pembaharuan yang disertai dengan keberadaan Mangkunagara V sebagai seorang seniman yang sangat memperhatikan unsur dramatis, maka aturan yang telah terbuka itu semakin ditinggalkannya. Keadaan yang demikian mendorong Mangkunagara V untuk menampilkan peran wanita dalam wayang orang, sebagai salah satu usahanya. Dengan tampilnya peran wanita yang berwatak halus, luwes, lebih romantis, serta dapat mengekspresikan diri sesuai dengan tokoh yang diperankan; maka pentas wayang orang akan lebih hidup dan memikat para penonton sebagai bentuk seni hiburan.

Penekanan pada unsur dramatis seperti telah disebutkan dimuka, menyebabkan tertutupnya nilai seni sebagai fungsi sakral. Seorang wanita yang sedang mengalami menstruasi (haid) merupakan pantangan besar dalam pertunjukan wayang orang di keraton Yogyakarta. Sedangkan hal itu untuk pertunjukan wayang orang di Pura Mangkunagaran telah diabaikan, mengingat yang dipentingkan adalah fungsi hiburan. Jadi dengan tampilnya peran wanita dalam wayang orang di Pura Mangkunagaran, tidak lagi difungsikan untuk sajian sakral tetapi untuk sajian hiburan. Di samping itu, sajian wayang orang itu cenderung digunakan sebagai saluran komunikasi sosial antara Mangkunagara V dengan masyarakat, terutama di wilayah Surakarta.

Pengaruh era baru yang masuk ke Pura Mangkunagaran, menimbulkan perubahan-perubahan dalam bidang sosial dan budaya setempat. Kondisi sosial dan budaya baru itu membawa perubahan sikap Mangkunagara V dan para bangsawan istana, dan akhirnya perubahan sikap itu juga sangat mempengaruhi perubahan fungsi seni pertunjukan di Pura Mangkunagaran.

Mangkunagara V adalah seorang seniman besar. Sikap baru yang dimilikinya, ternyata sangat mementingkan unsur dramatis seni pertunjukan, dengan harapan agar dapat tampil lebih hidup dan lebih menarik. Penekanan pada unsur dramatis itu, berbagai seni pertunjukan istana dikemas atau ditata dengan didasarkan pada nilai estetis yang tinggi. Seni pertunjukan itu meliputi: tari tayub, tari bedaya, tari srimpi, dan tari wireng; Langendriyan; dan wayang orang diadakan penataan kembali sehingga menjadi bentuk seni yang lebih baik dan memikat bagi para penonton.

Mangkunagara V mengadakan penataan kembali terhadap tari tayub melalui beksan tayungan, ternyata tidak berhasil. Bahkan tari tayub yang telah dikemas sebagai fungsi hiburan, semakin meninggalkan nilai etis dan nilai filosofis. Perkembangan selanjutnya, tari tayub lebih mementingkan nilai romantik dan nilai erotis, sampai meninggalkan tata susila dan patokan-patokan seni. Perkembangan Tari Tayub yang

⁶¹ Soedarsono, 1972, 58-59.

⁶² Soedarsono, 1984, 40.

⁶³ Sumohatmoko, 1924, 224.

demikian justru berhasil memikat masyarakat terutama di wilayah Mangkunagaran, pada periode itu dan periode-periode berikutnya.

Mangkunagara V tidak membatasi lagi fungsi sakral pada tari bedaya dan tari srimpi, padahal mulanya mereka merupakan tari wanita yang keramat. Kenyataannya Mangkunagara V sengaja mencipta sejenis tari srimpi dan diperuntukkan sebagai fungsi hiburan Masyarakat. Tari-tari itu meliputi: beksan Mandrakusuma, beksan Mandraasmara, dan beksan Mandrarini.

Tari wireng yang merupakan jenis tari pria yang ditarikan secara tunggal maupun berpasangan, pada periode Mangkunagara V juga diadakan perubahan, seperti: busana, tema, fungsi sajian, dan perubahan peran penari. Khususnya pada peran penari, dimasukkan peran penari wanita sebagai fenomena baru dalam Tari Wireng.

Di samping seni pertunjukan tersebut di atas, masih ada satu seni pertunjukan lagi yang muncul pada masa Mangkunegara IV dan tumbuh berkembang pesat pada pemerintahan Mangkunegara V, yaitu Langendriyan, yang merupakan bentuk sendratari Jawa yang mengambil tema cerita Babad Majapahit, dan semua penerinya diperankan oleh wanita. Langendriyan merupakan bentuk sajian baru dalam seni pertunjukan yang berhasil memikat hati para penonton. Selain semua penerinya ialah wanita yang dapat menghidupkan suasana pentas, juga karena dalam Langendriyan telah diilhami pesan-pesan yang mengikuti pola pikir baru, terutama pesan emansipasi. Sebagaimana dinyatakan dalam tulisan:

*“...., Langendriyan wau taksih dados
seseaking kagunan joget ing
Mangkunagaran, kerep kagebyagaken
kapitontonaken dhateng tiyang kathah.
Saya damel cingaking ngakathah dene
ingkang ngawaki dados ringgit
Langendriyan wau tiyangn estri sedaya,
ing ngriku lajeng katingal sepinten
dedungkapanipun ingkangn yasa
gebyaging kagunan. Inggil adhedhasar
anteb bilih kagunan punika kangge
manungsa sadaya, mboten mbedakaken
jaler estri, andhap tuwin inggil.”⁶⁴*

Langendriyan tadi masih menjadi puncak karya tari di Mangkunagaran, sering ditampilkan di hadapan orang banyak. Semakin membuat kejutan bagi orang banyak, yaitu yang memerankan Langendriyan itu ialah orang wanita semua, di situ kemudian terlihat seberapa jauh luasnya pandangan bagi orang yang menciptanya. Karena karya itu diperuntukkan bagi semua manusia, tidak membedakan pria-wanita, orang kebanyakan dan orang berpangkat.

Lebih jauh lagi dalam kutipan dijelaskan, Langendriyan merupakan saluran komunikasi sosial antara si pencipta lagu dengan penonton. Langendriyan itu merupakan simbol ajaran yang berisi tentang nilai kemanusiaan dan keadilan, yaitu manusia di berbagai hal mempunyai persamaan hak dan derajad, dan tidak membedakan antara kaum wanita dengan kaum pria, serta antara orang kebanyakan dengan orang berpangkat.

Pada sajian Langendriyan ternyata juga ada pesan tersirat, yaitu sang pencipta telah berpandangan maju mengikuti perkembangan zaman, selain tujuannya untuk mengangkat budayanya sendiri, Jawa. Hal ini dapat dilihat dalam tulisan R.M.A. Tandhakusuma berjudul serat Pakem Mandraswara dinyatakan, Langendriyan melukiskan peperangan antara perbuatan baik dan buruk yang disajikan berdasarkan nilai kemanusiaan serta sesuai dengan kenyataan. Untuk lebih jelasnya dapat dilihat pernyataan berikut.

⁶⁴ Pahargyan Mangkunagaran Tigang Windu, 1939, 23.

“Saderengipun mangkat, Damarwulan sampun daredah ageng-agengan, dene ginondhelan Dewi Anjasmara. Dumuginipun perang kaliyan Menakjinggo, Damarwulan mboten alandhesan sumarah ing Dewa, nanging ngempakaken keprigelaning budinipun inggih punika nyidra asmara Wahita Puyengan, semahipun Urubisma. Anggenipun nyidra asmara cara sapunikanipun naming kangge taktik badhe nyumerepi pengapesaning mengsahipun... sareng sampun kalampahan saget mejahi Urubisma, wangsulipun dipun begal Layangseta-Layangkumitir, ngantos nemahi pejah, lajeng kagesangaken dhateng bapakipun, Begawan Tunggulmanik. Ing ngriku Damarwulan telas manahipun, tekadipun namung badhe wangsul nindakaken cara kina inggih punika mandhita, sumarah ing Dewa. Nanging lajeng dipun sukani pitedah kalayan Begawan Tunggulmanik... lah aja mangkono kulup iku keliru pangesthi... anggayuha kawiryan, kautamaning dumadi, mangkono para taruna, labeta kang uwis-uwis.”⁶⁵

Sebelum berangkat, Damarwulan sudah ribut karena tidak diperbolehkan oleh Dewi Anjasmara. Sampai perang dengan Menakjinggo, Damarwulan tidak melulu menyerah pada kekuasaan Dewa, tetapi menggunakan kepandaianya yaitu mencuri Wahita Puyengan, istri Urubisma. Keberadaan mencuri itu untuk istilah kini hanya merupakan strategi untuk mengetahui kelemahan musuhnya... Setelah berhasil membunuh Urubisma, sepulangnya direbut oleh Layangseta-Layangkumitir, hingga menemui kematian, kemudian dihidupkan kembali oleh ayahnya, Begawan Tunggulmanik. Di situ Damarwulan telah kehabisan akal, tujuan selanjutnya hanya akan melakukan cara lama yaitu menjadi pendeta, menyerah kepada Dewa, tetapi kemudian dinasehati oleh Begawan Tunggulmanik: Jangan begitu anankku, itu salah jalan, ... raihlah kepangkatan, keutamaan orang hidup, begitulah para muda, berjuanglah dengan serius.

Kutipan diatas lebih jauh dapat diketahui bahwa R.M.A. Tandhakusuma dan Mangkunagara V selaku pencipta dan penata Langendriyan, telah berpandangan maju yaitu sangat memperhatikan nilai kemanusiaan serta telah meninggalkan paham fatalistik. Daya tarik yang ada pada Langendriyan antara lain disebabkan oleh para penarinya wanita semua, penekanan unsur dramatis, dan adanya perubahan ide tema cerita; akhirnya jejak itu diikuti oleh seni-seni pertunjukan lainnya terutama wayang orang. Tampilnya wayang orang gaya baru, dengan menampilkan peran wanita, semakin memikat penonton dari pada Langendriyan. Hal ini disebabkan tema cerita yang berganti-ganti, tidak seperti halnya Langendriyan yang hanya terbatas pada Babad Majapahit.

Ada fenomena lain yang menarik yang dapat dijadikan dasar kuat, bahwa hadirnya peran wanita dalam wayang orang, ialah masuknya tema cerita Babad Majapahit yang biasa dipentaskan dalam Langendriyan, dipentaskan pada wayang orang. Tema cerita yang diambil seperti lakon Damarwulan Ngarit, lakon Menakjinggo Leno, dan lakon Sri Kenyawibawa. Di samping itu ada sumber lain yang juga cukup memperkuat alasan

⁶⁵ Pahargyan Mangkunagaran Tigang Windu, 1939, 25-26.

dimuka, ialah dengan munculnya istilah Langendriyan wadon dan Langendriyan lanang.⁶⁶ Pengertian Langendriyan wadon ialah Langendriyan yang dilakukan oleh penari wanita semua atau Langendriyan itu sendiri; sedangkan Langendriyan lanang ialah Langendriyan yang pelakunya campuran atau mayoritas pria, dalam hal ini adalah wayang orang itu. Dengan pengertian ini dapat diketahui bahwa antara Langendriyan dan wayang orang mempunyai hubungan sangat erat, bahkan keduanya saling memenuhi dan mempengaruhi.



⁶⁶ Sayid, 1984, 116.

BAB V
MASA MANGKUNAGARA VI (1896-1916)
dan
MASA MANGKUNAGARA VII (1916 - 1944)

I. MASA MANGKUNAGARA VI (1896-1916)

A. Riwayat Mangkunagara VI

Goesti Bandoro Raden Mas (B.R.M) Sudjitno, demikian nama kecil Kanjeng Goesti Pangeran Adipati Ario (P.A.A) Mangkoenagoro VI. Lahir pada tanggal 17 Rajab, Wawoe 1785, atau menurut tahun Masehi pada tanggal 13 Maret 1857. Ia adalah anak laki-laki ke tiga dari dari Pangeran Adipati Haryo Mangkunagara IV, hasil perkawinannya dengan putri sulung Mangkunagara III. Sebagai putera bangsawan masa kecilnya ditandai dengan kehidupan yang serba kecukupan. Apalagi pada masa pemerintahan Mangkunagara IV ini, Pura Mangkunagaran dalam keadaan makmur, hal itu disebabkan karena keberhasilan Pura Mangkunagaran IV dalam mengelola perekonomian prajanya.¹

Seperti halnya dengan kakak-kakaknya B.RM Sudjitno mendapat pendidikan mulai berumur delapan tahun berdasarkan adat Jawa asli. Dalam usianya yang ke sepuluh ia disekolahkan di E.L.S (Europeesche Lagere School), sekolah dasar untuk anak-anak Belanda tetapi ia tidak menempuh sekolah itu sampai selesai, karena segera ditarik kembali oleh ayahnya untuk dididik secara Jawa. Ia kemudian dimasukkan pada sekolah Pamong Siswa yang menggunakan bahasa pengantar bahasa Jawa.² Penarikan putranya dari sekolah E.L.S, bukan tanpa alasan. Mangkunagara IV berfikir bahwa sekolah seperti E.L.S. pada umumnya hanya menekankan pada aspek material dan intelektual saja. Dengan demikian yang diutamakan dalam pendidikan itu adalah kecerdasan otak sebagai sumber kebenaran. Aspek spiritual (kebatinan), yang dipandang sangat penting bagi orang Jawa waktu itu tidak diajarkan. Dengan pertimbangan tersebut maka melalui Sekolah Jawa diharapkan ada keseimbangan lahir batin yang bersumber pada moral dan etika Jawa. Namun mengingat bahwa putranya harus bisa berkomunikasi dengan orang-orang disekelilingnya (Belanda) maka BRM Sudjitno dileskan Bahasa Belanda dengan mengundang seorang guru Bahasa Belanda Ke Pura Mangkunagaran.³ Selain pendidikan tersebut pada usianya menginjak ke enam belas ia diperkenalkan dengan latihan-latihan kemiliteran yang diperolehnya dalam latihan militer. Beberapa bulan kemudian ia diangkat Bintara (onder officier) dengan pangkat Sersan Magang. Oleh karena dipandang memiliki prestasi yang baik pada tahun 1874 diangkat menjadi prajurit penuh dengan pangkat Letnan Dua. Bersamaan dengan itu ia mendapat tugas dari Mangkunara IV pada bagian Mandragini untuk melayani ibunya Kanjeng Putri selama satu tahun . Jabatan dalam Legiun meningkat menjadi Letnan Satu, setelah ia mendapat gelar Pangeran Dayaningrat.

¹ Djawa, 1925. "P.A.A. Mangkoenagoro VI" Alih bahasa oleh H.R. Soetono (1996). Reksa Pustaka MN.No 2005.

² Ibid.

³ Wasino, 1994. "Kebijaksanaan Pembaharuan Pemerintahan Praja Mngkunagaran": Studi tentang Strategi Pemerintahan Tradisional dalam Menanggapi Perubahan Sosial. Tesis Program Studi Sejarah, Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora. p. 69-71.

Setelah kakaknya Mangkunagara V wafat karena sakit, pada tanggal 2 Oktober 1896, ia diangkat menjadi Kepala Trah Mangkunagaran dan komandan Legiun Mangkunagaran dengan pangkat Kolonel, dengan gelar K.G.B.A.A. Mangkunagara VI. Penobatan dari pemerintah Belanda sebagai Pangeran Adipati Haryo Mangkunagara VI, berlangsung pada tanggal 15 Djumadilahir-Djimakir 1296 atau dalam tahun Masehi 21 Nopember 1896. dan pada waktu itu pula ia diangkat menjadi Kolonel-Komandan Legiun.⁴

Ketika naik tahta, Mangkunagara VI dihadapkan pada kondisi keuangan praja sangat buruk yang ditinggalkan oleh pendahulunya. Kondisi demikian disebabkan oleh beberapa faktor antara lain: (1) terjadinya krisis ekonomi dunia pada masa pemerintahan Mangkunagara V yang berpengaruh pula terhadap perekonomian Pura Mangkunagaran, (2) hama tanaman yang merusak tanaman industri milik Pura Mangkunagaran, dan (3) kesalahan manajemen dari Mangkunagara V.⁵ Kini tugas utamanya adalah memulihkan kembali keuangan kerajaan yang sehat, suatu prasyarat untuk memperoleh kembali kekuasaannya dalam soal keuangan dan administrasi. Sifat hemat bukan suatu ciri yang biasa dihubungkan dengan pangeran-pangeran Jawa. Oleh sebab itu ketika Mangkunagara VI melakukan penghematan secara besar-besaran, ia menjadi sorotan, cemoohan dan mendapatkan protes dari berbagai pihak. “Ia hidup sederhana, bahkan luar biasa pelitnya, sehingga ia harus diberitahu agar menyalakan lampu dalam jumlah sepantasnya jika menerima tamu atau jika mengadakan pesta, kalau tidak maka para tamu harus betul-betul duduk dalam kegelapan” demikian komentar Van Wijk.⁶

B. Kehidupan Sosial Budaya (seni) Masa Mangkunagara VI

Kebudayaan yang melingkupi masyarakat masa Pemerintahan Mangkunagara VI adalah kebudayaan Jawa di satu pihak yang masih dianut oleh sebagian besar rakyatnya, dan kebudayaan barat yang dianut oleh orang-orang Belanda serta orang-orang bangsa barat yang lain. Seperti halnya hubungan dengan penguasa Belanda, seperti Residen, Asisten Residen, Kontrolleur, dan para pegawai Belanda lainnya. Dalam hubungannya dengan pegawai pangreh praja pribumi, para kerabat Mangkunagaran, Sunan, serta masyarakat Jawa ia dihadapkan pada kultur Jawa. Jika mengingat latar belakang pendidikannya yang spesifik Jawa dan cara klasik kuno, maka kita akan menduga bahwa ia akan sulit menyesuaikan diri dengan keadaan yang modern. Tetapi hal ini ternyata tidak benar. Mangkunagara VI dapat digolongkan tokoh yang pertama-tama memprakarsai peraturan-peraturan modern yang diterapkan dalam istananya. Ia melarang secara drastis cara penghormatan Jawa yang berlebihan, memperbolehkan berpakaian tropis ala Barat, berambut pendek dan memperkenankan duduk di kursi bagi pegawainya jika hadir dalam istananya serta melarang orang berjongkok jika berpapasan dengannya. Semuanya adalah bukti dan tanda bahwa ia mempunyai pikiran yang modern.⁷

⁴ Di Pura Mangkunagaran terdapat tradisi, bahwa sebelum berumur 40 tahun, seorang Kepala Trah Mangkunagaran akan bergelar Prangwadana terlebih dahulu, baru kemudian setelah itu bergelar Mangkunagara. Oleh karena Mangkunagara VI ketika naik tahta telah berumur 41 tahun, maka ia tidak menggunakan gelar Prangwadana, tetapi langsung bergelar Mangkunagara.

⁵ Wasino, Op. Cit. p. 74

⁶ George D. Larson. 1990. *Masa Menjelang Revolusi: Kraton dan Kehidupan Politik di Surakarta 1912-1942*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, p. 92-95.

⁷ Djawa, 1925. Op. cit. p. 3

Terkait dengan bidang kebudayaan (seni) khususnya, pada masa Mangkunagara VI memang tidak dapat ditemukan pertunjukan-pertunjukan baik dalam lingkup kecil maupun yang diselenggarakan secara besar-besaran seperti pada masa pemerintahan Mangkunagara IV atau Mangkunagara V. Hal ini sangat beralasan karena pada masa ini adalah masa sulit yang sedang dihadapi oleh Mangkunagaran seperti disebutkan di atas. Mangkunagara VI adalah pribadi yang konsekwen, mulai dari usia muda terbiasa dengan cara hidup sederhana, sekarang ia juga berpegang teguh pada cara hidup ini. Rumah tangga istana disederhanakan dengan drastis. Pada saat ini jarang diadakan pesta-pesta dan tidak menyukai keramaian serta tidak berambisi segala bentuk hormat.⁸

Tugas utama Mangkunagara VI adalah menjaga (menghindarkan) negara dari kebangkrutan keuangan. Maka dari itu dalam melaksanakan tugas sebagai pimpinan tertinggi di masa tahun pertamanya, ia tidak mengadakan perubahan atau langkah-langkah yang kurang produktif termasuk dalam bidang kebudayaan (Seni). Baru pada akhir-akhir sebelum “lengser” (berhenti), ia memberikan bantuan kepada bidang pendidikan dan kesenian.⁹ Adalah hal yang patut mendapat pujian bagi Mangkunagara VI yang pada dasarnya terkenal sebagai ahli keuangan yang baik untuk tepat pada waktunya dapat mengadakan perbaikan dengan tidak mengabaikan kepentingan-kepentingan pokok dari pemerintahan Pura sehingga terhindar dari kebangkrutan. Hasil dari kesemuanya ini adalah bahwa Pura Mangkunagaran pada waktu itu tergolong Praja (Negara) yang terkaya di Hindia Belanda, dimana negara ini pada permulaan jabatannya merupakan negara dengan hutang dan kas (keuangan) yang kosong.¹⁰

Pada umumnya sikap Mangkunagara VI untuk berhemat bukan hanya tidak disetujui oleh pembesar Mangkunaran, tetapi sangat dibenci dan menimbulkan respon yang akhirnya mendorongnya untuk turun tahta. Pada tahun 1916 ia resmi mengundurkan diri dari pemerintahannya dan pindah ke Surabaya. Kedudukannya digantikan oleh Mangkunagara VII (keponakan) yang tidak lain adalah putra angkatnya sendiri, dan wafat pada tanggal 24 Juni 1928.

II. MASA MANGKUNAGARA VII (1916 - 1944)

A. Riwayat Mangkunagara VII

Mangkunegara VII dengan sebutan lengkap Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Mangkunegara VII adalah putra kedelapan Sri Mangkunegara V (1881-1896). Ia lahir dari seorang *garwa ampil* bernama B.R. Purnamaningrum. Mangkunegara VII yang pada masa kecilnya bernama B.R.M Suparta lahir pada tanggal 15 November 1885.¹¹ Menurut Babad

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. p. 5.

¹¹ Lelampahan Dalem (Riwayat) Suwargi Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aria Mangkunegara VII ing Surakarta. Ms. Reksapustaka No. MN. 617, p.1. Untuk tanggal kelahiran versi lain menyebutkan: Dalam Mr. R.M. Soerjadinigrat, 1939. Paprentahan Pradja Kadjawen, Drukkerij Mataram Jogjakarta, p. 35 ; ”Mengenang B.R.M. Soerya Soeparto” Reksapustaka MN. No. 1000, p. 5; Roswitha Pamoentjak Singgih, 1986. Partini: Tulisan Kehidupan Seorang Putri Mangkunagaran (Recollections of A Mangkunagaran Princess). Jakarta: Djambatan, p. 22, disebutkan Dinten Kemis Wage tanggal kaping, 4 Sapar Dal 1815 atau 12 November 1885; dan dalam ”Babad Mangkoenagaran” Reksapustaka MN. No. 1785, dan Pengetan Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Mangkunegara VII, Ms. No.B.76, disebutkan dinten kemis Wage 4 Sapar, Warsa Dal 1815 atau 15 Agustus 1885.)

Dalem Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aria Prabu Prangwadana Ingkang Kaping Pitu disebutkan bahwa B.R.M Suparta sejak masih dalem kandungan, status anaknya sudah diberikan kepada pamannya yaitu adik Mangkunagara V bernama K.P.A. Dayaningrat, yang kemudian menggantikan kedudukan kakaknya menjadi K.G.P.A.A. Mangkunagara VI. Diberikannya B.R.M Suparta karena adik Mangkunagara V ini walaupun telah lama menikah namun belum dikaruniai putra. Hal tersebut secara jelas tertulis pada pupuh tembang Maskumambang, seperti yang dikutip dan diterjemahkan secara bebas oleh Suharti, dalam bagian babad tersebut berbunyi sebagai berikut:

*dhawuh dalem duk samana dhuh ri
mami,
Manawa manaw,
Condhong sakaronireki,
rehning sira wus diwayah,
darbe putra mangka durung asisiwi,
coba satiara,
ambilen suta nak mami,
kang isih ana wetengan,
kang kinandhut purnamaningrum mbok
selir,
kang supadi dadya,
dumulurira sasiwi,
amung minangka lanjaran,¹²”*

”Katanya pada waktu itu: Dhuh adikku, apabila kamu sekalian setuju, karena kamu sudah lanjut usia, ingin punya anak tetapi belum berputra. Coba usahalah, ambilah anakku yang masih dalam kandungan, yang dikandung oleh garwa selir Purnamaningrum, agar supaya dijadikan saudara bila punya anak nanti, hanya sebagai pancingan agar segera punya anak”

Dalam pupuh lain disebutkan sebagai berikut:

*dhuh ariku pangeran lan yayi putri,
ingong wus apasrah,
iku sutamu wus lahir,
borong sira sakaliyan,
alon turnya sarwa ngarras nuwun inggih,
kangmas rinta pangran,
lan semah nuwun kapundhi,
pasihan dalem kakangmas,
gya pinundhut sang putra pinagku nuli,
sarya ingarasan,
babu suta ngong ki bayi,
dene bagus abirawa.¹³*

”Adikku Pangeran sekalian, ini saya serahkan putramu yang sudah lahir, kini terserah kamu sekalian”. Mereka menjawab dengan lembut seraya menyembah: ’Ya, Kakangmas, hamba bersama istri sanggup menerima kasih pemberian paduka kangmas’. Segera putra itu diambil, dan kemudian dipangku, serta diciuminya. Wah, gagah sekali anak ini, lagi pula hebat dan elok parasnya’;”

*Pinengetan dening abdi juru tulis,
Ping pat wulan Sapar,
Tahun Dal den sengkalan,
Gati Suta Ngesti Nata.¹⁴*

”Ditandai sebagai peringatan oleh abdi juru tulis, tanggal 4 Sapar tahun Dal, dengan candra sengkala Gati Suta Ngesti

¹² R.Ng. Citrosantono. Punika Serat Babad Dalem Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aria Prabu Prangwadana Ingkang Kaping Pitu: Letnan-Kolonel legiun ing Mangkunagaran Surakarta. Ms. Reksapustaka No. MN.251, pp.19--20; Lihat Suharti Theresia, 1990. ”Tari di Mangkunagaran Suatu Pengaruh Bentuk dan Gaya Dalam Dimensi Kultural 1916-1988”. Yogyakarta: Tesis, Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada. p. 33.

¹³ Ibid., p. 22.; Suharti Theresia, 1990. Op.cit. p. 33-34.

Nata,
yang mengandung angka tahun 1815”,
sama dengan tahun 1885 Masehi.

*Tumekaning dhaut sapasarireki,
Kapreng dalem sang,
Palinggih paring sesilih,
Ing putra Dyan Mas Suparta.*¹⁵

(“Setelah sampai pada kelima harinya,
maka segera diberi nama putra itu Raden
Mas Suparta”).

Semenjak usianya 11 tahun (Mangkunagara V wafat) B.R.M. Suparta dididik dan dibesarkan dalam lingkungan keluarga pamannya yang juga ayah angkatnya yaitu Mangkunagara VI. Sejak kecil ia telah menunjukkan dirinya seorang yang sangat bersahaja, rendah hati namun mempunyai kemauan keras dalam bekerja. Setelah sekolah rendah Europeesche Lagere School (ELS) diselesaikannya, B.R.M. Suparta mengemukakan keinginan untuk melanjutkan studi yang lebih tinggi, ia beranggapan bahwa dengan pendidikan yang baik ia akan mampu menghadapi perjuangan hidup. Namun hasrat tersebut kurang mendapat perhatian serius dari pamannya.¹⁶ Hal ini kemungkinan karena pada masa pemerintahannya Mangkunagara VI sangat berhemat dalam hal pengeluaran keuangan.

Pada tahun 1905 dengan tekadnya yang keras ia meninggalkan Mangkunagaran untuk mencari pengalaman di luar istana. Dari situ ia banyak memperoleh pengetahuan, pengalaman, wawasan baru baik terhadap lingkungan, kehidupan sosial, dan seni budaya. Selama perjalanannya B.R.M. Suparta diterima magang pada Kantor Asisten Residen Demak, kemudian dalam waktu yang tidak lama diangkat menjadi Mantri. Sambil bekerja sebagai Mantri, B.R.M. Suparta sempat memperdalam pengetahuannya dengan menekuni bahasa Belanda dan sastra Jawa. Oleh karena terjadi konflik pribadi dengan bupati Demak, maka ia berhenti dari pekerjaannya. Karena kemampuannya dalam bidang bahasa dan kesusastraan, serta menguasai pula sedikit bahasa Melayu dan Prancis.¹⁷ B.R.M Suparta diterima bekerja menjadi penterjemah di kantor Karesidenan Surakarta. Selama bekerja sebagai penterjemah, ia juga aktif menjadi anggota Organisasi Pergerakan Nasional yang paling banyak diminati kalangan bangsawan pada waktu itu yaitu Budi Utomo cabang Solo.

Residen van Wijk yang melihat semangat untuk maju B.R.M Suparta dan kemampuannya yang luar biasa itu kemudian memberikan rekomendasi untuk memperdalam pengetahuan tentang Sastra Timur di Fakultas Sastra Universitas Leiden. Selain belajar ilmu sastra timur, dalam suasana perang Dunia I (1914) B.R.M. Suparta mengikuti latihan kemiliteran sebagai pasukan cadangan, selanjutnya ia dikirim ke sekolah opsir cadangan di Amersfoort dan mendapatkan pangkat Letnan Dua Prajurit Pilihan (Tweede Letnant Grenadier).¹⁸

¹⁴ Ibid. ; Suharti Theresia, 1990.Op.cit. p. 34.

¹⁵ Ibid., p.23,; Suharti Theresia, 1990. Op.cit. p. 34.

¹⁶ Roswitha Pamoentjak Singgih. Partini: Tulisan Kehidupan Seorang Putri Mangkunagaran (Recollections of a Mangkunagaran Princess). Jakarta: Djambatan, 1986, p. 22.

¹⁷ George D. Larson. 1990. *Masa Menjelang Revolusi: Kraton dan Kehidupan Politik di Surakarta 1912-1942*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, p. 90-91.

¹⁸ · Ibid.; Wasino, 1994. “Kebijaksanaan Pembaharuan Pemerintahan Praja Mngkunagaran”: Studi tentang Strategi Pemerintahan Tradisional dalam Menanggapi Perubahan Sosial. Tesis Program Studi Sejarah, Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora. p. 92.;G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah

Sekembalinya dari Negeri Belanda B.R.M. Suparta tidak segera mendapatkan pekerjaan, ia kemudian aktif kembali dalam organisasi Budi Utomo dan pada tanggal 6 Agustus 1915 dipercaya menggantikan Dr. Rajiman Wedyodiningrat sebagai Presiden Budi Utomo. Melalui perkumpulan ini ia dapat menyumbangkan pikiran-pikirannya tentang kemajuan rakyat dan bangsanya. Selain itu ia juga aktif kembali dalam harian berbahasa Jawa bernama "Darma Kandha" yang merupakan corong Pergerakan Budi Utomo.¹⁹ Bersamaan dengan keaktifannya dalam organisasi Budi Utomo itu, pada tanggal 5 Oktober 1915 ia diangkat menjadi ajun kontroleur urusan agraria di wilayah Swapraja di Surakarta.²⁰

Pada bulan Februari 1916, sebulan sesudah Mangkunagara VI meletakkan jabatan atas permintaannya sendiri dan kediamannya pindah ke Surabaya, maka B.R.M. Suparta ditunjuk oleh Pemerintah Hindia Belanda sebagai kepala keluarga Mangkunagaran yang baru seperti tercantum dalam pupuh Kinanthi sebagai berikut.

*//duk samana dyan mas nuju/
yuswa tri-dasa satunggil/
ing ri Tumpak kaping sapta/
Rabingulakir Je warsi/
sewu wolongatus lawan/
kawandasa nem lumaris//*

*//surya ping rolas ing santun/
pebruari ingkang warsi/
sewu sangangatus nemblas/
dyan mas arya den timbali/
ing paduka Kanjeng Tuwan/
residen marang ing loji//*

*//jeng residen sampun santun/
yeku jeng residen sollewi/
gelepke ing surakarta/
perlu pinaringan uning/
serat tilgram sine jeng tuwan/
kang wicaksana gubernur//*

*//jendral ingkang maha luhur/
kang ngadhaton ing betawi/
surasa aparing dhawuh/
kalaun dinten puniki/
bandara raden mas arya/
suryasuparta jung kontlir//*

*//winisuda dipunjunjung/
jumeneng pangran dipati//*

Darmawan. 1992. "Kebudayaan Kraton Sebagai Puncak Kebudayaan Daerah Pelestarian Warisan Adiluhung Leluhur Bangsa Menyongsong Era Tinggal Landas". Makalah Seminar pada tanggal 29 November 1992. p. 5.

¹⁹. George D. Larson, 1990, Op.cit. p. 90.

²⁰. Ibid, p. 92.

*arya prabu prangwedana/
kang kaping sapta mandhiri/
mangkunagaran srakarta/
sekar pucung kang kinteki//*²¹

(”Ketika itu B.R.M. Suryasuparta berusia 31 tahun, pada hari Sabtu tanggal 7 Rabingulakir tahun Je 1846, atau 12 Pebruari 1916, dipanggil oleh paduka Tuan Residen di loji. Residen pada waktu itu sudah ganti, yaitu Residen Sollewijn Gelpke di Surakarta, memberitahukan adanya telegram dari Gubernur Jendral yang berkedudukan di Jakarta. Isi surat mengatakan bahwa hari ini B.R.M. Suryasuparta, Ajung Kontroleor, diwisuda diangkat sebagai Pangeran Adipati Arya Prabu Prangwadana VII di Mangkunagaran Surakarta, adapun isi suratnya dalam babad ini ditulis pada pupuh berikut dengan tembang Pucung”).

Jabatan yang menyebutkan sebagai Prangwadana (Komandan Militer) VII adalah merupakan jabatan sebagai pimpinan pemerintahan istana Mangkunagaran, yang biasa dipakai sebelum menggunakan sebutan K.G.P.A.A. Mangkunagara VII, karena usia pada waktu diwisuda belum ada 40 tahun.²² Pada kesempatan itu pula ia diberi pangkat letnan-kolonel dalam dinas gubernemen Hindia Belanda dan diangkat sebagai komandan legiun.²³

B.R.M. Suparta sebagai pemimpin menyadari bahwa dalam menjalankan tugas baru yang diembannya itu bukanlah sesuatu yang mudah dijalani. Segenap aspirasi yang terkumpul dari pengalaman pengembaraannya selama 16 tahun di luar lingkungan puro dijadikan pertimbangan dalam mengambil langkah-langkah untuk pembangunan dan pembaharuan Mangkunagaran. Pada masa pemerintahannya (1916-1944) banyak kesulitan-kesulitan yang telah diselesaikan. Pada masa ini Pura Mangkunagaran dapat dikembangkan sebaik-baiknya, dan perkembangannya mengikuti gaya dan cara yang baru, sekalipun tidak meninggalkan pola hidup yang lama. Masa ini pula keadaan praja mengalami kecerahan atau *kuncara*, sehingga Mangkunagaran tidak hanya dikenal oleh kerabat Mangkunagaran saja, melainkan juga banyak dikenal oleh masyarakat luas. Untuk meningkatkan kesejahteraan rakyat langkah awal yang dilakukan adalah membangun prasarana perhubungan yaitu penambahan jumlah jalan dan jembatan. Mendirikan Dinas Irigasi serta membuat bendungan-bendungan dan beberapa waduk untuk mengatasi masalah tanah tandus di Wonogiri, hal itu dibarengi dengan memperkenalkan bibit unggul serta cara pemupukan baru. Tiap-tiap kelurahan diberikan lembu pejantan, kambing pejantan, dan kuda pejantan yang didatangkan dari luar negeri, dengan maksud agar tiap kelurahan dapat mengembangkan biakan ternak lembu, kambing, dan kuda.

Untuk memajukan pendidikan dibuka sekolah-sekolah di desa-desa dan untuk memenuhi jumlah guru yang dibutuhkan dibuka Kursus Guru Desa. Disamping itu juga membuka sekolah-sekolah khusus untuk wanita Kopschool dan Siswa Rini (tanpa pelajaran bahasa Belanda), Sekolah Dasar dengan pelajaran bahasa Belanda (HIS) dan Sekolah Menengah Umum Pertama (MULO). Berkait dengan pendidikan dirintis pemberian beasiswa (*studie fonds*) bagi anak-anak yang pandai tetapi orang tuanya tidak mampu. Sekolah pertukangan (Ambachtschool) pun dibuka dengan tujuan untuk memenuhi kebutuhan tenaga kerja di pabrik gula, dan dimaksud untuk mencetak tukang-

²¹ · R.Ng. Citrosantono, Op.cit, p.187-188, ; Suharti Theresia, 1990. Op.cit, p. 39-40

²² · Roswitha Pamoentjak Singgih. Op. Cit., p. 36; Suharti Th, 1990. Op. Cit., p. 40.; George D. Larson. 1990, Op.cit, p. 98.

²³ · George D. Larson. 1990, Ibid.

tukang yang terdidik. Dalam bidang kepemudaan pada tahun 1917 didirikan Kepanduan Indonesia pertama JPO (Javaansche Padvindere Organisatie) dan pada tahun 1934 didirikan Kridha Mudha untuk menampung aspirasi pemuda yang ingin memperoleh kemajuan

Kepedulian terhadap lingkungan hidup diwujudkan dengan membangun Partini Tuin (kebun), Partinah Bos (hutan kota), dan Kusumawardani Plein (taman) serta reboisasi gunung-gunung gundul dan mendirikan tempat mandi, cuci, dan kakus untuk umum di Kota Solo. Di bidang kepariwisataan didirikan Berg Hotel Karangpandan, tempat rekreasi Tawangmangu, penggunaan Waduk Cengklik sebagai tempat olah raga perahu layar, dan sebagainya.

Keberhasilan pembangunan yang telah dicapai oleh B.R.M. Suparta tersebut tidak lepas dari keadaan ekonomi yang telah ditinggalkan oleh Sri Mangunegara VI. Seperti diketahui bahwa semasa pemerintahannya (1896-1916) untuk mengatasi permasalahan-permasalahan yang terkait dengan keuangan ia melakukan penghematan besar-besaran, dan hasilnya diantaranya dapat melunasi hutang-hutangnya (Mangkunegara V) dengan Belanda, selebihnya adalah hasil yang telah dikumpulkan selama pemerintahannya. Ditambah pula dengan pengembangan-pengembangan dan peningkatan-peningkatan yang dilakukan (Mangkunegara VII) kemudian, seperti makin meningkatnya produksi gula baik untuk keperluan ekspor maupun untuk mencukupi kebutuhan dalam negeri, hasil dari perkebunan kopi di Karjo Gadungan, pengelolaan hutan jati dan kayu liar, didirikannya pabrik genteng dan pabrik rokok "Priyayi", perusahaan kapur di Betal serta pengelolaan perkebunan tembakau di Tawangmangu. Semua yang dilakukan adalah merupakan pertanggungjawaban atas pidatonya pada tanggal 21 Februari 1917, setahun setelah penobatannya menjadi Prangwedana.²⁴

Dalam tujuannya untuk memperbaiki kemakmuran rakyatnya, penguasa baru ini bekerja sama dengan Belanda dalam arti yang luas, namun dalam hatinya ia tetap seorang nasionalis Jawa yang sejati. Ia mempunyai perasaan yang ikhlas dalam hubungannya dengan keluarga raja Belanda, hal ini terlihat ia satu-satunya dari empat raja Vorstenlanden yang menghadiri pernikahan Putri Juliana dengan Pangeran Bernhard pada tahun 1937. Pada kesempatan ini pula dipersembahkan sebuah tarian yang dilakukan oleh putrinya G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardhani dengan diiringi gamelan yang disiarkan secara langsung lewat radio dimana di Solo gamelan itu mengiringi tarian yang dilakukan oleh putri ke duanya G.R.Ay. Partinah. Atas peristiwa ini seorang penulis memberi komentar:

".....Pangeran yang sudah datang begitu jauh dari pulau Jawa mendapat kesempatan untuk memberi penghormatan yang sangat halus kepada ratu dan menghadirkan suatu tarian istana Jawa yang khusus kepada Ratu Wilhelmina yang diberikan oleh anak putrinya yang anggun. Putri seorang pangeran Jawa yang sedang memerintah hanya boleh melakukan tarian ini dihadapan mereka yang derajatnya lebih tinggi daripada keluarganya sendiri. Jadi tarian demikian menjadi suatu tanda persembahan yang subtil, suatu isyarat kerendahan hati dan kesetiaan, dan bersama itu juga suatu bukti lagi bahwa Pangeran Mangkoe Negoro mencintai kesenian tanah airnya yang indah, kecintaan dan penghargaan yang ia selalu berusaha menyebarkan kelilingnya, sejak masa kecilnya..."²⁵

²⁴ Lihat pidato Prangwedono dalam Suwaji Bastomi, 1996. Karya Budaya K.G.P.A.A Mangkunegara I-VIII. Semarang: IKIP Perss, p. 89-101.

²⁵ George D. Larson. 1990, Ibid, p. 99.

Disinilah nampak jelas pola pikir B.R.M. Suparto, yang ingin mengawinkan kebudayaan Timur dan teknologi Barat dengan tujuan untuk melestarikan dan memperkenalkan kebudayaan luhur kepada bangsa lain agar mereka menyadari bahwa bangsa Indonesia bukanlah bangsa yang masih hijau dan melarat.

B. Peran Mangkunagara VII Dalam Pengembangan Kebudayaan

Keberadaan Mangkunagara VII dalam sejarah kebudayaan Indonesia pada umumnya ataupun sejarah kesenian Jawa khususnya, dapat dikatakan mempunyai nilai tersendiri karena ia mempunyai peran yang dominan dalam pengembangan kebudayaan Jawa. Di sela-sela penolakan dan keberatan dari beberapa pihak termasuk Gubernemen atas perannya dalam organisasi Budi Utomo ia justru menemukan jalan untuk menandakan peranannya sebagai pemimpin nasionalis dengan menyokong berbagai kelompok yang bernada nasionalis tegas, dan teristimewa juga dengan menjadi salah seorang pendorong utama dalam renaissans kebudayaan Jawa yang sedang mulai tumbuh. Melalui pikiran-pikirannya yang modern ia mengajak untuk menemukan kembali budaya lama dengan berbuat kreatif, dimana pada masa selanjutnya hasil dari pemikirannya sangat mempengaruhi perkembangan seni tari pada umumnya dan seni tari di Pura Mangkunagaran pada khususnya.

Bulan April 1916, hanya kira-kira sebulan sesudah ia resmi menjadi kepala keluarga Mangkunagaran, ia telah dipercaya menjadi pelindung dari organisasi pemuda Indonesia yang pertama Tri Kara Dharma (Tiga Tujuan Mulia) yang telah didirikan pada 1915. Organisasi ini mencapai anggota 2000 orang pada tahun 1924, bertujuan untuk menstimulir konsep kultural Jawa Raya (Jawa-Madura-Bali) di kalangan para siswa dan lebih terkenal dengan nama yang dipakainya pada tahun 1918 - Jong Java (Pemuda Jawa).²⁶

Awal Juli 1918 atas inisiatifnya *Prangwedana* mengadakan pertemuan pertama dari suatu rangkaian kongres untuk memajukan perkembangan kebudayaan Jawa. Pertemuan tersebut diselenggarakan selama tiga hari di kepatihan Mangkunagaran. Masalah-masalah utama yang diperdebatkan adalah arah mana yang harus dipilih dalam perkembangan kebudayaan Jawa dan seberapa konsep-konsep Barat harus diterima khususnya di bidang pendidikan. Dari pertemuan itu diterbitkan mosi untuk membentuk sebuah lembaga tetap demi memajukan studi dan perkembangan kebudayaan Jawa.

Berkat usaha *Prangwedana*, Institut Jawa resmi didirikan pada bulan Agustus tahun berikutnya, dengan tujuan "memajukan perkembangan kebudayaan pribumi, dalam arti kata yang seluas-luasnya di Jawa, Madura dan Bali". Institut Jawa dalam kegiatan-kegiatannya di samping menjadi sponsor serangkaian kongres kebudayaan dan bahasa selama tahun-tahun berdirinya juga aktif mengeluarkan penerbitan majalah yang bergambar. Majalah yang terbit triwulan dinamakan *Djawa*, berbahasa Belanda, adapun yang terbit dua bulanan dalam bahasa daerah bernama *Poesaka Djawi* dan *Poesaka Soenda*.²⁷

Lebih dari itu *Prangwedana* Suparta menunjukkan sikap tanggap, sanggup mengerti akan tanda-tanda perubahan zaman. Di satu pihak ia melihat datangnya kebudayaan manca dengan segala kemungkinan pengaruhnya terhadap kebudayaan bangsa, di pihak lain ia berpendirian perlunya melestarikan kebudayaan nasional. Seni

²⁶ · Ibid, p.104,; Lihat Gedenkboek Jong Java 1915-1930. Buku Kenangan Perkumpulan Pemuda Jawa yang bernama "*Jong Java*". Koleksi Reksapustaka MN. No. 1837.

²⁷ · Ibid, p. 105-106.

budaya bangsa (Jawa) tidak perlu dipelajari dari Barat, justru nilai-nilai budaya bangsa (Jawa) harus dijaga agar bisa diselamatkan bersama-sama dengan bangsa Timur lainnya dalam menentukan nasibnya sendiri. Berkait dengan hal tersebut, sesuai dengan kapasitasnya sebagai pelindung, ia selalu memberikan arahan kepada para anggotanya tentang betapa pentingnya arti kebudayaan bagi suatu bangsa. Arahan tersebut disampaikan dalam Kongres Jong Java tahun 1928, antara lain sebagai berikut.

”Hendaknya para anggota Jong Java sebagai calon-calon cendekiawan dapat mengolah pendidikan Barat sesuai dengan kebudayaan dan diterapkan kepada kebudayaan sendiri sehingga pengetahuan barat dapat digunakan sebagai tenaga baru untuk menumbuh-suburkan akar-akar budaya di tanah air kita.”²⁸

Arahan yang diucapkan tersebut merupakan semangat dan usahanya dalam pelestarian budaya, semuanya dilakukan dengan penuh kesadaran dan serius. Hal ini terbukti hampir setiap diadakan pertemuan-pertemuan, kongres, dan peristiwa-peristiwa penting baik yang terkait dengan Java Instituut ataupun Pura Mangkunagaran, baik yang diselenggarakan di Surakarta (Mangkunagaran) maupun di luar daerah (Yogyakarta, Bandung) selalu melibatkan (Pertunjukan) tari, karawitan, dan wayang.

Sebagai kepala Pura Mangkunagaran ia seorang aristokrat yang demokratis, yang senantiasa berhubungan baik dengan pegawai serta rakyatnya. yang senantiasa memberi keteladanan terhadap masyarakatnya. Di sisi lain ia adalah gambaran seorang pemimpin yang mempunyai kesadaran kebangsaan yang tinggi sehingga tidak heran apabila beberapa tokoh masyarakat seperti Dr. Gunawan Mangunkusuma, tokoh pendiri Budi Utomo menyebut dirinya sebagai seorang nasionalis, sebagaimana termuat dalam Buku Sumbangsih (1918), ”Bahwa dalam pimpinan R.M.A. Soeryo Soeparto (Prangwadono) Budi Utomo melanjutkan penyelesaian pekerjaannya yang telah ditentukan, namun jiwa nasional telah dapat ditemukan lebih dari yang sudah-sudah.”²⁹

Mangkunagoro VII adalah budayawan yang berpandangan luas, terbuka menerima unsur-unsur dari luar, dan kepeduliannya terhadap hubungan budaya antar daerah (Jawa, Sunda, Madura, Cirebon, Bali, Palembang). Salah satu bentuk apresiasinya terhadap budaya daerah lain tercermin ketika mengadakan pesta perkawinan agung dengan Permaisuri G.K.R. Timur yaitu dirayakan dengan pertunjukan tari-tari Jawa beserta gamelannya, serta dimeriahkan pula dengan tari-tari Bali sumbangan dari sahabatnya yaitu I Gusti Bagus Jelantik dari Karangasem Bali. Peristiwa ini merupakan hal yang istimewa pada waktu itu karena setelah 14 tahun keturunan berlalu baru pertama kali itulah datang penguasa dari Bali ke Jawa dengan iring-iringan yang besar untuk memeriahkan perkawinan teman kerajaan Pangeran Adipati Aria Prangwadana.³⁰ Selain itu hubungan budaya antar istana pun ia lakukan, bahkan besar juga apresiasinya terhadap kebudayaan antar bangsa (mancanegara) seperti Siam, Laos, Cina, Kamboja, India, Maroko, dan lain-lain.

Walaupun telah banyak menggunakan konsep yang baik dari budaya Barat, namun dirinya tetap orang Jawa. Dikatakan oleh Nauta (1939) yang diungkapkan kembali oleh Suharti, bahwa Sri Mangkunegara VII ini kewajarannya bergaya, namun gayanya itu wajar. Prabawanya tinggi, namun tidak pernah menyombongkan diri. Sebagai manusia berbobot, tetapi tidak pernah merasa dirinya sebagai orang penting. Selain itu merupakan

²⁸ G.R.AY. Siti Nurul Soeryoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 8.

²⁹ Ibid. p. 9.

³⁰ Suharti Theresia, 1990. Op. cit. p. 77

pula seseorang yang memiliki rasa estetika yang tinggi, dan perasaan akan ukuran murni yang menjaganya dari hal-hal yang sifatnya berkelebihan. Sebagai raja yang berpikiran maju dan cinta ilmu pengetahuan, mau bekerja keras untuk mengangkat derajat rakyatnya, serta memajukan kebudayaan Jawa, terutama seni tari, seni karawitan, sastra dan sejarah. Oleh karena itu istananya menjadi pusat dari kebudayaan Jawa yang telah dihidupkan kembali.³¹

Perkawinannya dengan G.K.R. Timur yang bermula bernama Gusti Mursudariyah putri Hamengku Buwana VII Ngayogyakarta pada tanggal 6 September 1920 yang dilangsungkan di keraton Ngayogyakarta merupakan peristiwa yang monumental bagi Trah Mataram. Perkawinan tersebut merupakan langkah awal dalam upayanya untuk memulihkan kembali keretakan historis antara kedua keluarga yang dimulai sejak perselisihan yang pahit antara Mangkubumi dan Mas Said, yang telah berlangsung selama 7 generasi. Hubungan kekerabatan ini lebih dipererat lagi dengan mengirimkan putrinya G.B.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardani untuk belajar menari di Kridho Beksa Wirama Yogyakarta yaitu di tempat G.P.H. Tejakusuma yang tidak lain adalah pamannya sendiri. Peristiwa tersebut bukan kebetulan semata tetapi dampaknya selain dapat menguatkan kembali hubungan kekerabatan antar Trah Mataram juga melahirkan pembaharuan-pembaharuan termasuk di dalam bidang seni tari.

Masa pemerintahan Mangkunagara VII ini berakhir pada saat wafatnya yaitu pada tanggal 19 Juli 1944. Tahta sebagai Pangageng Pura Mangkunagaran kemudian digantikan oleh putranya, R.M.H. Hamijaya Sarosa, yang kemudian bergelar K.G.P.A.A. Mangkunagara VIII.

C. Mangkunagara VII Sebagai Seniman dan Pelindung Seni.

Mangkunagara VII sebagai raja modern, sebagai pemimpin semua kegiatan prajanya, sebagai pendorong kemajuan teknik Barat beserta penerapannya, kiranya tidak ketinggalan di antara mereka yang memikul tanggung jawab atas rakyatnya. Akan tetapi sementara itu Mangkunagara VII adalah juga pelindung seni, dan menjiwai pelatihan seni budaya yang dilaksanakan di istananya, dan dalam hal ini seni budaya Jawa tidak perlu belajar dari Barat. Bahkan sebaliknya, dalam prahara yang sedang melanda masa itu, nilai-nilai budaya harus dijaga agar bisa diselamatkan bersama-sama dengan bangsa Timur lainnya dengan menentukan nasibnya sendiri.³²

Seperti yang dikatakan oleh Claire Holt, bahwa Sri Mangkunagara VII selain sebagai raja dan negarawan, cendekiawan dan filsuf, serta seorang tuan rumah yang memiliki perhatian kepada apa saja karena bakatnya yang banyak dan bersikap terbuka. Di samping itu juga terutama sangat menonjol dan lebih dikenal sebagai seniman yang kreatif, serta pelindung seni drama dan tari. Kiranya orang tahu bahwa pembudidayaan seni suara dan seni tari itu bukanlah pekerjaan di waktu senggang, melainkan suatu upaya kreatif yang dengan penuh kesabaran usahanya dicurahkan agar lebih indah, walaupun setiap hari ada pekerjaan penting yang banyak sekali. Ini adalah suatu usaha dari seseorang yang berkedudukan tinggi dalam suatu masyarakat yang sedang dilanda oleh pendapat-pendapat baru yang sifatnya materialistik, untuk menjunjung tinggi dan melestarikan warisan kerokhanian dan menciptakan kreasi-kreasi baru.³³

³¹ Ibid, p. 65.

³² Ibid, p. 60-61.

³³ Ibid, p. 59.

Dengan didampingi permaisurinya, G.K. Ratu Timur maka Mangkunegara VII mulai mengambil langkah-langkah untuk meningkatkan kesenian Jawa yang telah menjadi tradisi turun temurun dalam istana Mangunegaran. Ia bukan hanya pemikir tetapi juga seorang praktisi yang aktif. Dari hasil pemikirannya lahirlah berbagai karya seni baik itu yang baru (dari belum ada menjadi ada) maupun yang dikembangkan untuk penyempurnaan. Karya seni Sri Mangkunegara VII yang dimaksud ialah tidak semata-mata karya seni ciptaan beliau sendiri. Bisa jadi karya orang lain atas perintah beliau, karya seni beliau bersama orang lain, karya orang lain yang dipersembahkan kepada beliau, atau bisa juga karya seni ciptaan beliau sendiri. Adapun beberapa karya seni Mangkunegara VII antara lain ialah karya dalam bidang seni pertunjukan wayang, seni sastra, dan seni tari.

1. Seni Pertunjukan Wayang Purwa

Mangkunegara VII berpendapat bahwa wayang itu mempunyai arti simbolis dan mistis. Dalam tulisannya *On the Wayang Kulit (purwa) and its Symbolic and Mystical Elements* (wayang kulit purwa: simbol dan unsur-unsur mistiknya, 1933), Ia mengemukakan bahwa pertentangan antara keluarga Pandawa dan keluarga Kurawa (tentunya juga antara Rama dan Rahwana) merupakan pergumulan simbolis antara kebaikan dan kejahatan, suatu pertikaian yang selalu terjadi di dalam hati manusia. Lebih lanjut dijelaskan bahwa sifat simbolis dari wayang yang sebelah kanan adalah pihak yang baik atau yang mewakili kebaikan. Sedangkan yang disebelah kiri adalah pihak yang jahat atau mewakili kejahatan.³⁴ Kedua belah pihak ini akan selalu bertarung. Kotak wayang merupakan simbol dari hati manusia, sedangkan cempala pada kotak yang silih berganti dari lirih kemudian keras dan seterusnya merupakan simbol gejolak hati manusia.³⁵ Prototipe wayang itu sendiri sering disebut sebagai puncak seni tradisional klasik Jawa, bahkan mendapat gelar *adiluhung*. Dalam masyarakat Jawa, kisah-kisah dalam wayang tak sekedar hiburan belaka, namun juga dianggap sebagai tuntunan. Dianggap sebagai ngelmu atau falsafah kehidupan yang bisa memberi katarsis bagi para penontonnya. Sears dalam bukunya *Shadow of Empire* (1996) mengatakan bahwa ada kebijakan mistik yang melekat pada wayang yang dianggap memiliki "kebenaran".

Lebih lanjut Mangkunegara VII yang dikenal selain sebagai pemimpin yang bijaksana juga dikenal sebagai cendikiawan yang peduli pada wayang kulit ia berharap agar setiap lakon wayang Jawa dicoba untuk melakukan kembali pencarian spiritual. Unsur mistik inilah salah satu magnet yang membuat daya pikau wayang terhadap para penontonnya.

Jika dari masa pemerintahan Mangkunegara I, lahir tujuh edisi salinan Al-Quran yang ditulis tangan sendiri oleh pangeran Sember Nyawa, dan serat Wedatama serta serat Wulangreh karya Mangkunegara IV, maka Mangkunegara VII bersama para sastrawan istana berhasil menyusun buku pakem (lakon baku) wayang purwa yaitu *Serat Pedalangan Ringgit Purwa* (1930) yang termuat dalam 37 Jilid, untuk masa selanjutnya *Serat Pedhalangan Ringgit Purwa* ini menjadi sumber utama untuk buku-buku pedalangan yang terbit kemudian.³⁶

³⁴ Tetapi tidak semuanya begitu, sebab susunan (simpingan) wayang didasari atas pertimbangan artistik.

³⁵ Soedarsono, 1974. *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Indonesia*. Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia Yogyakarta, p. 13-14.

³⁶ Artikel dalam Majalah Tempo, 8 April 1989. p.104.

2. Seni Sastra

B.R.M.Suparta sebelum diangkat menjadi Adipati di Mangkunagaran telah banyak menghasilkan karya sastra, namun dari beberapa karya tersebut yang oleh banyak pihak dianggap sebagai karyanya yang paling menonjol adalah karangannya yang berupa prosa yang diberi judul "Cariyos Kakesahan Saking Tanah Jawi Dhateng Nagari Walandi". Di dalamnya termuat beberapa judul seperti *Tanjung Priok* dengan kota Batavia sebagai latar belakangnya, *Bentuk dan Organisasi di Dalam Kapal*, *Padang di Pantai Barat Sumatra*, *Kehidupan di Kota Perim*, *Perjalanan Melalui Laut Merah dan Laut Tengah*, *Kehidupan Marseille*, dan terakhir *Paris Yang Sangat Menyenangkan*. Semua itu ditulis dengan penuh ketelitian dan kecermatan dengan menggunakan latar belakang sejarah dari daerah-daerah yang dilaluinya.³⁷ Salah satu cuplikan karya sastranya tersebut seperti berikut.

...Kirang lampahan sadinten dumugi ing lalandan Mesir, ulesing ngawiyat ing keblat kilen ing wektu badhe angslupipun Hyang Bagaskara dhateng imbang. Pracima sakalangkung dening indah. Wiwit Hyang Haruma gumlewang dhateng kikising wiyati, ing leres prenahipun saganten wedhi ingkang ingkang karam saharah, langit sakeblat kilen katingal sumiblak ules jene, sumunar kados kencana sinangling...

Apabila ditilik dari kekayaan bahasa, kehalusan kata, sistematika, dan pesan kiranya cukup untuk menilai tentang seberapa kepiawaian beliau dalam menulis karyanya. Seringkali bagian-bagian dari cerita tersebut disitir, dikutip dijadikan bahan bacaan pada sekolah-sekolah menengah.³⁸ Demikian tulisan-tulisan dalam bahasa Jawa, Indonesia, dan Belanda menjadi koleksi dan menempati tempat terhormat dalam perpustakaan.

3. Seni Tari

Tari di Mangkunagaran selama ini telah menapaki perjalanan panjang dari masa kemasa, sejalan dengan berkembangnya subyek beserta kondisi jaman yang menyertainya. Pada masa pemerintahan Mangkunegara VII kesenian (tari pada khususnya) mengalami puncak kejayaan, karena pada masa itu banyak karya-karya tari dengan kreatifitasnya dimunculkan dengan bentuknya yang baru, dengan pembaharuan dan penyempurnaan disana sini, seperti Wayang Orang, Langendriyan, Bedaya, Srimpi, dan bermacam-macam tari Wireng. Seperti kita ketahui bahwa proses penciptaan karya-karya seni (tari) bisa dikatakan samar atau boleh dibilang anonim, semuanya selalu dikembalikan kepada raja yang berkuasa pada waktu itu. Secara formal seni pertunjukan istana adalah milik raja, hal ini dapat dilihat pada semua seni pertunjukan istana selalu disebut sebagai *Kagungan Dalem*, yang secara harafiah berarti "milik raja". Namun demikian yang terkait dengan pembentukan Tari Gaya Mangkunagaran itu sendiri dapat dikatakan cukup jelas. Berangkat dari perkawinan Mangkunegara VII dengan putri Hamengku Buwono VII yang bernama B.R.Aj. Marsudariyah, kemudian berganti nama Kanjeng Ratu Timur. Mulai saat itu sering terlihat bentuk tari-tarian yang semula hanya dimiliki di istana Yogyakarta, dipergelarkan juga di Pura Mangkunagaran.

Kehadiran Tari Gaya Yogyakarta ternyata telah mendukung inspirasi Sri Mangkunegegoro VII yang disamping seorang pemikir juga seorang seniman, untuk mengembangkan bentuk tari-tarian yang sudah ada (Gaya Kasunanan) menjadi bentuk lain

³⁷ Ibid, p. 14.

³⁸ Wahyono, 1994. "Legiun Mangkunagaran Sebuah Studi Biografis". Laporan penelitian: Proyek Oprasi dan Perawatan Fasilitas STSI Surakarta Th. 1993/1994. Dirjen Pendidikan Tinggi Depdikbud, STSI Surakarta. p. 59.

yaitu perpaduan Tari Gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta seperti, yang dikenal sampai saat ini yaitu Gaya Mangkunagaran.

Pembahasan mengenai bagaimanakah roda perjalanan pembentukan dan perkembangan Tari Gaya Mangkunagaran akan dibahas dalam bab selanjutnya.



13. Srimpi Moncar gaya Mangkunagaran oleh Gusti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardani putri Mangkunegara VII.

D. Kehidupan Tari Pada Masa Mangkunagara VII

Pura Mangkunagaran adalah salah satu kadipaten dengan kepala pemerintahan yang bergelar adipati. Meskipun Pura Mangkunagara merupakan sebuah kadipaten namun dalam kehidupannya merupakan daerah otonom yang memiliki gaya kehidupan seperti gaya kehidupan istana. Raden Mas Said merupakan adipati pertama yang bertahta dengan gelar Mangkunagaran I (1757) pada saat Belanda berkuasa.

Kehidupan seni merupakan ekspresi budaya yang sudah barang tentu kehadirannya sedikit banyak ditentukan oleh pemikiran para penguasa dari suatu kelompok masyarakat yang mendukungnya. Dalam kelompok masyarakat istana yang mengikuti sistem patrimonial, raja merupakan penguasa tunggal yang menentukan segala sesuatu mengenai kehidupan istana. Oleh karena itu kehidupan seni di keraton yang merupakan pula ekspresi budaya keraton sudah barang tentu dipengaruhi oleh gaya kepemimpinan rajanya. Seperti telah disebutkan sebelumnya bahwa kadipaten Mangkunagaran yang berada pada wilayah kerajaan Surakarta gaya tarinya mengacu pada Tari Gaya Surakarta. Namun demikian sejak pemerintahan berada di tangan Mangkunagara VII dikembangkan sesuatu yang lain dari gaya sebelumnya yaitu dengan warna baru yang memasukkan unsur gaya Yogyakarta, yaitu gaya Mangkunagaran yang kemudian kita kenal sampai sekarang.

1. Pengaruh Bentuk

Semua kebudayaan pada suatu waktu dapat berubah karena bermacam-macam sebab. Salah satu sebab adalah perubahan lingkungan yang dapat menuntut perubahan kebudayaan yang bersifat adaptif. Adapun sebab yang lain salah satunya secara khusus

karena kebetulan, atau karena sesuatu sebab yang lain suatu bangsa mungkin mengubah pandangan tentang lingkungannya, dan tentang tempatnya sendiri di dalamnya. Selain itu juga mungkin adanya kontak dengan bangsa lain yang menyebabkan perubahan dalam nilai-nilai dan tata kelakuan yang ada.³⁹ Dalam hal ini perkembangan budaya yang berada di Mangkunagaran salah satu sebabnya adalah karena pengaruh hubungan perkawinan antara dua dinasti yaitu Mangkunagara VII dengan GKR. Timur putri Hamengku Buwana VII dari istana Ngayogyakarta.

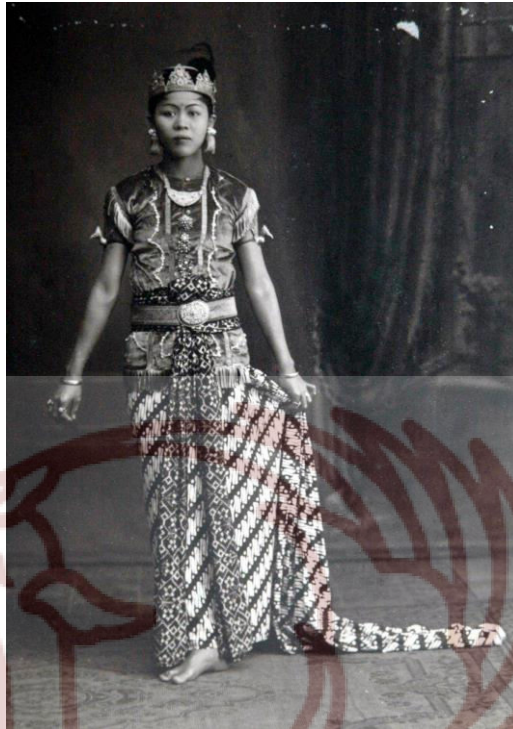
Terbentuk atau kehadiran tari-tarian di Pura Mangkunagaran, melanjutkan tradisi Yogyakarta tampaknya memiliki titik tolak yang dapat dikatakan cukup jelas, yaitu sejak penguasa ke-7 Pura Mangkunagaran menikah dengan putri Yogyakarta pada tanggal 6 September 1920. Tari yang berkembang pada masa ini mempunyai kesamaan nama dan bentuk dengan tari yang berkembang di Kasultanan Yogyakarta antara lain bedhaya *Bedhah Madiun* atau disebut juga *bedhaya Gandakusuma*, *srimpi Pandhelori*, *srimpi Muncar*, *golek Lambangsari*, *golek Clunthang*, *golek Montro*, dan sebagainya. Tari-tari tersebut memang diangkat dari sumbernya yaitu Kasultanan Yogyakarta. Di antaranya ada yang dengan cara belajar di Kridha Beksa Wirama dan di Pura Pakualaman Yogyakarta. Selain itu ada pula yang dengan cara mengundang guru, dengan tujuan agar bisa memberi pelajaran tari di Mangkunagaran. Namun menurut Soedarsono, jauh sebelumnya yaitu ketika pada masa pemerintahan Mangkunagara IV (1853-1881) telah muncul genre yang sangat spesifik yaitu Langendriyan yang mengacu pada Langendriyan gaya Yogyakarta.⁴⁰

Pada awal perkawinan Mangkunagara VII dengan GKR. Timur, telah dibawa rombongan seniman dari Mangkunagaran ke Yogyakarta untuk menimba pengalaman dalam bidang seni dan pentas seni. Jaikem penari cilik Mangkunagaran (9 tahun) ditugasi untuk mempelajari tari, khususnya Tari Golek Cluntang di Yogyakarta selama 3 hari. Setelah kembali Jaikem kemudian menjadi seniwati terkenal dengan nama Mardusari.⁴¹

³⁹ .William A. Haviland, 1985. *Antropologi*: Jilid 2, Edisi ke empat, terjemahan R.G. Sukadijo. Jakarta: Erlangga, p. 251.

⁴⁰ .Suharti Theresia, 1990. Op. cit. p. 71-72.

⁴¹ . G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 14-15.



14. Tari Golek Clunthang gerak Kapang-kapang oleh Nyi Bei Mardu Sari (Jaikem). Tampak kostum yang digunakan adalah perpaduan gaya Yogyakarta (Motif kain, desain kain, sampur, cara memegang kain (seredan) dan Gaya Surakarta (Bentuk Jamang, desain baju).

Berkaitan dengan itu pula Mangkunagara VII mengarahkan putri-putrinya untuk belajar menghayati dan mengembangkan seni tari dari berbagai gaya dan suasana. Sejak berusia 5 tahun putrinya yaitu G.R.AY. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani, diminta untuk belajar menari di dalam mangkunagaran sendiri, dan kemudian di Keraton untuk menemani G.R. Pembayun, putri PB. X dengan GKR. Emas di Kasunanan Surakarta.

Menginjak pada usianya yang ke-13 tahun tiap hari Minggu, G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani bersama saudara-saudara sepupu berangkat ke Yogyakarta untuk belajar tari di Kridho Beksa Wiromo tempat GPH. Tejokusumo. Dimulai dengan belajar *Sari Tunggal* kemudian tari *Srimpi Pandhelori* dan *Bedhaya Bedhah Madiun*. Sedangkan kakaknya Partinah karena bersekolah di AMS Yogyakarta belajar langsung di Tejokusuman selama 3 tahun. Selain telah berhasil mempelajari Sari Tunggal, Srimpi Pandhelori, dan Bedhaya Bedhah Madiun, juga tari *Srimpi Muncar* (Putri Cina Kalaswara).

Keterampilan menari *Bedhaya Bedhah Madiun* hasil belajar dari Yogyakarta dipentaskan pertama kali di Mangkunagaran pada Upacara Peringatan Triwindu Jumeneng Pura Mangkunagaran pada tahun 1939.⁴² Kemudian *Bedhaya Bedhah Madiun* beberapa kali dipentaskan untuk keperluan yang lain. Sedangkan *Srimpi Pandhelori* pertama kali dipentaskan tahun 1935 dengan para penari G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani, G.R.Ay. Partinah, R.Ay. Praptini, serta seorang abdi dalem. Untuk tari *Srimpi Muncar* sering dipentaskan untuk beberapa keperluan dengan penari G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani, Sunituti yang kemudian menjadi Gusti Putri

⁴² Suharti Theresia, 1990. Op. cit. p. 78.

MN VIII, Sunarsi, dan Sunarni. Setelah dua di antaranya menikah tari *srimpi Moncar* ditarikan dalam bentuk *wireng*.⁴³ Pada masa pendudukan Jepang, Mangkunagara VII tidak mengizinkan G.R.AY. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani menari di muka tamu-tamu Jepang tetapi masih ditugaskan untuk mengajar tari *Bedhaya Bedhah Madiun* bagi seniwati LangenPura Mangkunagaran, dinas yang mengelola abdi dalem seniman dan seniwati.⁴⁴

Namun, tampaknya penggunaan cara belajar ke Yogyakarta lebih terbatas pada tari putri dan kerawitannya. Sedangkan untuk tari putra dengan cara mengundang guru dari Yogyakarta, dan pelajaran tari diselenggarakan di Pura Mangkunagaran.⁴⁵

Hasil adaptasi tersebut kiranya tari putri lebih berhasil dari pada tari putra, dengan bukti bisa menyelesaikan sejumlah bentuk tari yang sudah dikuasai. Menurut K.P. Purbaya, tari putra kurang berhasil karena tampaknya secara teknis dirasakan terlalu berat, terutama pada teknik gerak kaki. Oleh karena itu agaknya tidak bisa berlanjut secara mulus, dan terhenti di perjalanan, sehingga mengakibatkan gaya yang lain bila dibandingkan dengan tari putri.⁴⁶

Di samping dengan cara mempelajari teknik secara langsung mengenai bentuk-bentuk Tari Gaya Yogyakarta, jauh sebelumnya Mangkunagara VII banyak memberikan apresiasi dengan menyelenggarakan pertunjukan Tari Gaya Yogyakarta dalam berbagai kesempatan, dengan maksud agar tumbuh rasa cinta pada seni yang dinikmatinya. Sebetulnya pemberian apresiasi tidak hanya terbatas pada Tari Gaya Yogyakarta saja tetapi juga dari daerah-daerah lainnya, dengan tujuan yang lebih jauh lagi, yaitu untuk memperkaya wawasan serta memperkaya pula proses kreatif.

Salah satu bukti adanya pertunjukan tari dari Yogyakarta, yaitu pada waktu penobatan penguasa ketujuh dari dinasti Mangkunagaran ini, dalam sebuah babad disebutkan adanya tari *golek Lambangsari* yang disajikan sebagai sumbangan dari Kesultanan Yogyakarta. Adapun data itu dapat dilihat pada pupuh *sinom* yang berbunyi sebagai berikut:

*//sigeg antara sak ejam/
beksan dalah wireng neki/
kendel wireng kekalihnya/
kang gangsa angaso malih/
antara nulya muni/
gangsa barang kang tinabuh/
lambangsari gendhingnya/
beksan golek kang medali/
yeku ringgit sumbangan saking
ngayogya//*

*//paringnya jeng gusti pangeran/
adipati hangabehi/
kang dadya ringgit wong lanang/*

”Setelah lebih kurang satu jam beksan dan wireng disajikan, wireng keduanya berhenti dan gamelan istirahat lagi. Sebentar kemudian berbunyi, yang ditabuh gamelan barang, dengan gendhing Lambangsari. Yang disajikan adalah beksan golek, merupakan sumbangan dari Yogyakarta,

pemberian sumbangan dari G.P.H. Hangabehi. Penarinya pria,

⁴³ R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiyah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 16.

⁴⁴ Ibid. p. 15-17.

⁴⁵ Suharti Theresia, 1990. Op. cit. p. 72.

⁴⁶ Ibid, p.72-73.

*ayune kapati-pati/
patute widadari/
dhemes lemes luwes mulus/
akeh kang kasamaran/
tan andhimpe lan angimpi/
lamun iku jago jaga dadi putra//*

*//putra putrine sri nata/
ngadhaton pracima nagri/
calon bupati nayaka/
nayakane sri bupati/
yata para mirsani/
reh katemben ananipun/
ringgit golek sujalma/
kakung pinindha pawestri/
abusana solah tingkah lan tanaga//*

*//tan siwah ringgit wanita/
lemesing joged nglangkungi/
nanging nadyan makatena/
rehning ing Ngayogya nagri/
wus misuwur ing bumi/
kathah satriya pra luhur/
karena yen amulat/
lalangen beksanikeri/
jalma priya kang bangkit pindha
wanita//*

*//uningana ingkang beksa/
golek wau tuhu bangkit/
nengsemaken galihira/
para tamu para meksi/
mila tuhu yen peni/
dantampa cacat satengu/
tandha kongsi dadya jat/
jaka pakampungan sami/
yen ngong rabi mbok oleh kadi kang
mbeksa//*

*//golek saka ngayogya/
sayekti ingsun katugi/
ngong bopong wae nem dina/
ngong sajani rina wengi/
sampun ingkang taruni/
nadyan pangarang wus sepuh/
wus powel tanpa waja/
duk miyat medaling ringgit/
saking kothak tyas umesar tarataban//*

cantik sekali seperti bidadari,
rapi, luwes, lembut, mulus.
Banyak yang terpesona,
tidak mengira bahwa penarinya pria,

putra dari putri raja yang bertakhta di
negeri Pracima (Barat),
calon bupati nayaka,
nayaka dari Sri Bupati.
Para penonton memperhatikan apa yang
sedang dilakukan penari golek yang
dibawakan oleh pria namun mirip wanita,
busana, gerak, serta tenaganya seperti
putri.

Tidak berbeda dengan penari wanita,
lembutnya melebihi,
tetapi meskipun demikian karena di
Yogyakarta sudah terkenal di seluruh
negeri,
maka banyak para bengsawan yang
tertarik bila melihat pertunjukan tari
tersebut,
orang laki-laki yang menari seperti
wanita.

Setelah diketahui penari itu ternyata
pandai sekali,
banyak menarik hati para tamu dan para
penonton. Memang bagus sekali,
tanpa cacat sedikitpun.
Sampai menjadi kenangan para jejak di
perkampungan,
bila kawin nanti agar bisa memperoleh
istri seperti penari tersebut.

Golek dari Yogyakarta,
sungguh akan saya bakarkan kemenyan,
saya gendong terus selama enam hari,
saya beri sesaji siang malam.
Jangankan yang muda,
meskipun pengarang yang sudah tua
sekali pun,
sudah ompong tanpa gigi,
bila melihat penari keluar dari kotak,

//kelingan duk maksih jaka/
 lali yen wus kaki-kaki/
 cineluk mbah mreng-mrana/
 malongo tan mobah mosik/
 tan wun ucaping jalmi/
 yata kang beksa wus suwuk/
 mundur mring gedhong wayang/
 gumridig kang aningali/
 jejel uyel gedhong wireng asuk-
 sukan//⁴⁷

hatinya berdebar-debar,

teringat sewaktu masih perjaka,
 lupa kalau sudah tua, kesana-kemari
 dipanggil "mbah",
 melompong tak bergerak,
 tidak urung demikian kata orang.
 Ketika tari itu sudah selesai,
 mengundurkan diri ke gedung wayang.
 Berduyun-duyun orang melihat,
 penuh sesak gedung wireng berdesak-
 desakan.")⁴⁸

Apa yang tertulis dalam babad tersebut menunjukkan betapa bagus tari golek tersebut, disertai dengan teknik pembawaan penarinya yang pantas dikagumi. Bisa diperkirakan bahwa penarinya adalah K.P.H. Brangtadiningrat, dengan bukti adanya data tertulis yang menyebutkan bahwa K.P.H. Brangtadiningrat pernah menari golek di Mangkunagaran pada waktu penobatan Mangkunagara VII. Kiranya tidak hanya berhenti sampai disitu saja, karena untuk selanjutnya Mangkunagara VII kemudian berkenan memanggil guru yang diharapkan bisa mengajarkan golek Lambangsari tersebut di Mangkunagaran. Bahkan kemudian juga dikembangkan bentuk golek yang lain, seperti Montro, Clunthang, dan lain-lain.⁴⁹ Disebutkan bahwa terhadap Tari Golek Montro dan Lambangsari dari Yogyakarta, Mangkunagara VII sangat berkenan menerima persembahan seorang penari bernama Krenten dari seorang Bupati Kasultanan yang spesial melatih tarian Golek sebagai hobinya yang kemudian ditugaskan menularkannya kepada para seniwati Langenpraja.⁵⁰

Selain tari golek tersebut di atas pengaruh tari lain yaitu *srimpi Merak Kasampir*, seperti di jelaskan R.Ay. Surasa, putri dari G.P.H. Tejakusuma, atau kemenakan G.K.R. Timur, yang pernah ditugaskan untuk mengajar *handwerken* di Huishoudcursus Mangkunagaran bersama dengan kakaknya B.R.Ay. Mardusari Parubaya Kesempatan kedua putri Yogyakarta yang juga penari-penari Kridha Beksa Wirama tinggal di Mangkunagaran selama satu tahun pada tengah dekade ketiga abad XX ini, tampaknya tidak disia-siakan oleh Mangkunagara VII dalam pembinaan tari. Dalam suatu kesempatan, keduanya diminta untuk menari *srimpi* bersama dua orang abdi dalem Mangkunagaran. Dengan demikian di samping sebagai penari, sekaligus ia harus mengajar kedua penari lainnya. Namun sayang bahwa *srimpi Merak Kasampir* ini tampaknya tidak begitu berkembang di Mangkunagaran hingga kini. Hanya saja *srimpi* tersebut pernah hadir di Mangkunagaran, divisualkan melalui penari-penari perdana dari Kridha Beksa Wirama.⁵¹

⁴⁷ Ibid. p. 73-74.

⁴⁸ . Ibid. p. 75.

⁴⁹ . Ibid. p. 75-76.

⁵⁰ .G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiyah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 18.

⁵¹ . Suharti Theresia. Op. cit. p. 76-77.



15. Tari Srimpi Merak Kesimpir, tampak motif gerak *kicat ridong sampur* serta sikap *jengkeng tawing* gaya Yogyakarta.

Pada perayaan Triwindu takhta Mangunagara VII yang jatuh pada hari Jum'at tanggal 16 Juni 1939 putri Sri Paduka sendiri yaitu G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani beserta beberapa putri lainnya berkenan menarikan bedhaya *Bedhah Madiun* yang ditarikan bersama dengan saudara serta beberapa kerabat yang semuanya berjumlah tujuh orang penari.⁵² *Bedhaya Bedhah Madiun* ini hingga saat sekarang masih dilestarikan, bahkan termasuk salah satu kekayaan budaya Mangkunagaran yang dianggap sakral. Hanya saja perlu diketahui bahwa jumlah penari yang biasanya dibawa oleh sembilan orang penari di Keraton Yogyakarta, maka untuk di Mangkunagaran hanya dengan pendukung tujuh orang penari saja. Hal ini mengingat bahwa Mangkunagaran meskipun mengizinkan mengangkat tari bedhaya tersebut demikian saja, namun karena status kekuasaannya adalah sebuah kadipaten, dan bukan kerajaan seperti halnya kesultanan maupun kesunanan, maka bentuk koreografinya tidak berani menyamai bentuk koreografi bedaya istana yang lazim menggunakan sembilan orang penari.⁵³

Beberapa pertunjukan lain yang tampak berpengaruh antara lain sebuah wayang wong yang diselenggarakan atas kerja sama antara Jong Java dengan Kridha Beksa Wirama pada tanggal 6 September 1924, di pendapa Mangkunagaran dengan mengambil lakon *Jayapusaka*.

Pada tahun yang sama yaitu pada tanggal 24 sampai dengan 27 Desember 1924 di Kepatihan Yogyakarta dengan wayang wong yang membawakan cerita *Samba Sebit*, dan juga *Langen Mandra Wanara* dengan mengambil lakon *Patih Prahastha Gugur*, sedangkan di Pura Pakualaman dengan *bedhaya Arjuna Wiwaha*, dan wayang kulit dengan lakon *Srikandhi Ambarang*. Kedua tempat tersebut pada waktu itu dipakai sebagai ajang

⁵² . Ibid. p. 78. ; G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 16.

⁵³ . Suharti Theresia, 1990. Op. cit. p. 79.

dalam rangka penyelenggaraan Kongres Java Instituut. Meskipun penyelenggaraannya di Yogyakarta, namun tidak sedikit andil perhatian yang diberikan oleh Mangkunagara VII sebagai pelindung Java Instituut. Hal yang penting untuk diketahui adalah bahwa bedhaya yang diselenggarakan dalam rangka kongres tersebut kiranya merupakan peristiwa yang pertama kali muncul di luar keraton, serta tidak berkaitan dengan kepentingan keraton. Sudah barang tentu untuk membawa bedhaya tersebut ke luar tembok istana pada waktu itu memerlukan persetujuan dari berbagai pihak, mengingat tari tersebut milik tradisi. Dengan demikian Mangkunagara VII tidak secara langsung melalui Java Instituut sangat berjasa dalam mengenalkan bedhaya kepada masyarakat yang lebih luas.⁵⁴

Wayang Wong Gaya Yogyakarta yang dipentaskan oleh Majelis Luhur Perguruan Nasional Taman Siswa pada tanggal 15 September 1941 juga dipentaskan di puro Mangkunagaran dengan lakon "*Sumbadra Dados Ratu ing Pradja Nusa Tembini*".⁵⁵ Pertunjukan ini ditangani oleh Perguruan Kebangsaan Majelis Luhur Taman Siswa yang berkedudukan di Mataram (Yogyakarta). Dalam hal ini atas dorongan Mangkunagara VII, Taman Siswa memberanikan diri untuk menampilkan wayang wong tersebut dengan pendukung tari putra dan putri. Perlu diketahui bahwa wayang wong di keraton Yogyakarta biasanya ditarikan oleh penari putra semua meskipun harus membawakan peran putri. Peristiwa ini cukup penting bagi perkembangan wayang wong gaya Yogyakarta, sementara Kridha Beksa Wirama kemudian mengikuti perkembangan ini pula, selanjutnya diikuti oleh yang lain hingga kini.⁵⁶

Perkembangan tari yang dirintis Mangkunagara VII ternyata tidak berhenti, terbukti dengan diselenggarakan pertunjukan yang cukup besar, yaitu berkenan dengan perkawinan G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardhani dengan R.M. Suyarso Suryasurasa yang dilaksanakan pada hari Sabtu tanggal 24 Maret 1951 di Pendapa Besar Mangkunagaran. Perayaan ini menampilkan wayang wong dengan mengambil lakon Babad Alas Martani, merupakan sumbangan dari Kridha Beksa Wirama Yogyakarta. Para pendukung tari yang sempat tercatat antara lain R.M. Soedarsono, Sudibyo, R.M. Wisnu Wardhana, Sadikin, F.B. Suharto Winotosumitro, Ny. Sutanti Pringgabrata, dan masih banyak lagi. Yang jelas menurut F.B. Suharto Winitosumitro, bahwa informasi yang bisa ditangkap dari beberapa pihak pada waktu itu, Mangkunagara VIII sangat berkenan dengan pertunjukan ini. Apa yang terlintas dalam bentuk-bentuk Tari Gaya Yogyakarta yang banyak bertumpu pada kedisiplinan teknik yang diungkapkan, kiranya membuat daya tarik tersendiri bagi Mangkunagara VII.⁵⁷ Selain itu diselenggarakannya pentas pada tanggal 16-17 Januari 1959 bersamaan dengan Dies Natalis IV Perguruan Tinggi Parahiangan, Mangkunagara VIII berkenan menyumbangkan malam kesenian Mangkunagaran. Adapun tari yang ditampilkan yaitu srimpi Pandhelori dan Gathutkaca Gandrung, beserta pertunjukan wayang kulit.⁵⁸

⁵⁴ . Ibid. p. 81.

⁵⁵ . G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 15, ; Lihat juga Sumbadhra Dhadhos Ratoe Ing Pradja Noesa Tembini (Pakem Alit), Minangka toetoenan Ringgit Tiyang Taman Siswa Ngayogyakarta, gebyakan ing Pura Dhalem Sampeyan Dhalem K.G.P.A.A. MN VII Ing Surakarta Hadiningrat. Yogyakarta: Taman Kesenian Saperanganing Paoegeran Kebangsaan Taman Siswa Ing Mataram.

⁵⁶ . Suharti Theresia. Op. cit. p. 83.

⁵⁷ . Ibid. p. 84-85.

⁵⁸ . Ibid. p. 85,; Panitia Dies Natalis ke IV Perguruan Tinggi Parahiangan. Sebuah malam kesenian mangkunagaran, sumbangan dari Sri Paduka Mangkunagara VIII beserta pemaistri. Bandung : Panti Budaja, 16-17 Djanuari 1959.

Srimpi Pandhelori yang masih dilestarikan hingga kini, merupakan sebuah bentuk tari yang pertama dipelajari sesudah *Sari Tunggal* tari dasar putri di Kridha Beksa Wirama Yogyakarta pada waktu Gusti Nurul belajar. Sesudah itu menyusul kemudian bedhaya Bedhah Madiun, srimpi Muncar atau disebut pula srimpi_Putri cina.⁵⁹

2. Perkembangan Gaya

Pecahnya kerajaan Mataram menjadi empat mengakibatkan pula adanya perpecahan di dalam tari Jawa. Akan tetapi dalam seni tari terpecahnya kerajaan Mataram menjadi empat hanya mengakibatkan pecahnya tari Jawa menjadi dua, yaitu gaya Surakarta dan gaya Yogyakarta.⁶⁰ Dalam hal ini kadipaten Mangkunagaran yang berada pada wilayah kerajaan Surakarta gaya tarinya mengacu pada Tari Gaya Surakarta, dan Pura Paku Alaman yang berada pada bagian wilayah Yogyakarta tarinya mengacu pada Tari Gaya Yogyakarta. Dalam perkembangan selanjutnya kedua kadipaten inipun berusaha untuk mengembangkan gayanya sendiri.

Perbedaan-perbedaan antara Tari Gaya Surakarta dan Tari Gaya Yogyakarta tidak terlalu banyak di dalam repertoar masing-masing keraton, tetapi lebih di dalam teknik penampilannya, dan ciri-ciri formalnya, ketimbang di dalam kategori-kategori bentuk keseniannya.

"Gaya" di dalam tari menurut Edi Sedyawati adalah sifat pembawaan tari yang di dalamnya menyangkut cara-cara bergerak tertentu yang merupakan ciri khas sebagai pengenalan diri dari gaya yang bersangkutan.⁶¹ Dalam hal ini Soedarsono menyatakan bahwa jika dilihat dari elemen-elemen gerakannya tidak ada perbedaan antara gaya Surakarta dengan gaya Yogyakarta. Hanya dalam pelaksanaan teknis serta penyajian yang agak berbeda. Gaya Yogyakarta lebih bersifat klasik sedangkan gaya Surakarta sudah sedikit mengarah ke gaya romantik.⁶² Gaya Yogyakarta oleh sementara orang dikatakan agak kaku, gerakannya hanya lurus-lurus, dan tidak banyak berbunga-bunga bahkan sampai busananya juga sederhana. Gaya Yogyakarta ini sangat dipengaruhi oleh sikap pribadi Sultan Hamengku Buwana I sebagai raja yang tegas, tidak banyak ulah, serta lebih menonjolkan sifat maskulinnya.⁶³ Dalam Babad Keraton Ngayogyakarta disebutkan bahwa sebagian besar tari ciptaan Sultan Hamengku Buwono I sebagai peletak dasar Tari Gaya Yogyakarta menggambarkan peperangan. Soedarsono menyatakan hal ini kiranya sesuai dengan sifat maskulin sang raja. Di lain pihak Tari Gaya Surakarta yang sama-sama berakar dari joged Mataram telah sedikit mengarah ke gaya romantik dengan ciri-ciri gerak yang berbunga-bunga, banyak menggunakan garis lengkung pada pola gerak, serta di dalam pembawaannya ada kebebasan emosi.⁶⁴ Jika Sultan Hamengku Buwono I lebih menonjolkan sifat maskulinnya, maka sifat Paku Buwono III adalah kebalikannya yaitu

⁵⁹ .Suharti Theresia. Op.cit p. 85.; G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 16.

⁶⁰ . Soedarsono, 1972. *Jawa dan Bali : Dua Pusat Perkembangan Tari Tradisionil di Indonesia*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press, p. 51.

⁶¹ . Edi Sedyawati, 1981. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: sinar Harapan, p. 4.

⁶² . Soedarsono. Op.cit. p. 59.

⁶³ . Soedarsono, 1989. "*Raja Jawa dan Seni:Sebuah Contoh Pengaruh Kekuasaan Raja Terhadap Konsepsi Seni Pertunjukan* ". Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, Bagian Jawa. Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, p. 8.

⁶⁴ Ibid., p. 9.

sifat femininnya yang lebih menonjol. Oleh karena itu Sunan lebih memperhatikan tari-tarian yang bercorak halus lembut seperti Bedhaya Ketawang. Lahirnya kedua gaya tari tersebut memang dikehendaki oleh penguasa, yaitu Sultan di Yogyakarta dan Sunan di Surakarta. Pada masa selanjutnya ternyata karakteristik tersebut juga diwarisi dan dikembangkan oleh penguasa-penguasa atau raja-raja penggantinya.

Untuk lebih memperjelas mengenai perbedaan antara gaya Yogyakarta dan gaya Surakarta, maka cuplikan tulisan Pangeran Soeryodiningrat yang diutarakan dalam Kongres Jawa Instituut di Bandung (1921) yang juga dikutip oleh Th. Suharti, kiranya memberikan suatu gambaran. Adapun perbedaan teknis antara Tari Gaya Yogyakarta dan Tari Gaya Surakarta yang peting adalah :

1. Sikap penari baik pria maupun wanita, bahwa dalam gaya Surakarta itu halus dan lentur, sedangkan dalam gaya Yogyakarta sikapnya tegap dan kuat. Sebagai contoh srimpi gaya Yogyakarta bila dibandingkan dengan srimpi gaya Surakarta lebih berkesan jantan.
2. Pada Tari Gaya Yogyakarta biasanya punggungnya tegak dijalankan dengan keras, sehingga orang yang agak bongkok (dengan pundak agak menonjol) pada waktu latihan terpaksa menegakan punggung, sehingga karena latihan yang terus menerus menjadi kebiasaan. Untuk Tari Gaya Surakarta ini bukan menjadi keharusan.
3. Pada waktu nyirig untuk pria maupun wanita pada Tari Gaya Yogyakarta orang berjalan di atas jari-jari, sedangkan di Surakarta tidak selalu demikian.
4. Khusus untuk tari wanita juga pria yang bertipe halus dalam gaya Surakarta itu merupakan kebiasaan bahwa lengan atas lebih didekatkan pada *iga-iga*, karena letak tangannya dituntut menggunakan sikap *trap-cethik*. Sebaliknya untuk gaya Yogyakarta antara lengan dengan badan terbuka karena antara lengan dengan siku hampir satu garis lurus ke depan, sehingga dengan begitu memberikan kesan pada sifat yang cenderung gagah.⁶⁵

Pola-pola gerak halus lentur seperti yang diungkapkan Pangeran Soeryodiningrat tersebut di atas, terutama pada tari putri bisa kita amati pada gerak-gerak seperti *lenggut*, *memutar*, *ogek lambung*, *engkyek*, dan sebagainya. Hal tersebut kiranya sesuai dengan konsep estetis tari putri gaya Surakarta (*patrap beksa*/sikap laku tari di dalam serat Kridhawyangga) yang disebut *pucang kanginan*. Sementara untuk pola gerak pokok tari putri gaya Yogyakarta di sebut *ngenceng encot* atau *nggrudha*, dengan ciri-ciri seperti diuraikan di atas.⁶⁶

Jiwa dan darah seni Mangkunagara V ternyata mengalir kuat pada putranya (Mangkunagara VII). Didukung oleh ide-ide baru, pengalaman, kemampuan dan wawasan yang mendasar di bidang kebudayaan (seni) Mangkunagara VII dengan didampingi oleh Permaisuri G.K.R. Timur dan didukung oleh putrinya G.R.AY. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani mewujudkannya pada penampilan seni budaya yang lain dari sebelumnya.

Adanya hubungan antara kesenian daerah yang satu dengan yang lain, pasti akan ada saling pengaruh mempengaruhi dan saling mendekati. Seperti halnya Tari Gaya Yogyakarta yang hidup dan berkembang di dalam Pura Mangkunagaran. Tari-tarian Kasultanan Yogyakarta yang telah dipelajari oleh puteri Mangkunagara serta kerabat puteri selanjutnya berkembang di Pura Mangkunagaran, adapun tari-tarian tersebut antara lain, *bedhaya Bedhah Madiun* atau disebut tari *bedhaya Gandakusuma*, tari srimpi

⁶⁵ Suharti Theresia. Op.cit p. 89-90

⁶⁶ Soemaryatmi, 1998. "*Kehadiran Tari Gaya Surakarta Di Daerah Istimewa Yogyakarta*". Yogyakarta: Tesis, Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada. p. 114.

Pandelori, tari *srimpi Muncar*, tari *golek Clunthang*, tari *golek Montro* dan sebagainya. Pengaruh Tari Gaya Yogyakarta cepat atau lambat cukup dirasakan juga. Pada awalnya bentuk tari yang sudah dipelajari sejak G.R.AY. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani menginjak usia ke-14 diangkat sesuai dengan apa adanya ke Pura Mangkunagaran, kecuali bedhaya *Bedhah Madiun* yang semula ditarikan oleh sembilan orang, kemudian hanya ditarikan oleh tujuh orang penari saja, mengingat kedudukan Pura Mangkunagaran hanya sebuah kadipaten saja dan bukan seperti kasultanan atau kasunanan. Tari *Srimpi Muncar* adalah salah satu tari *srimpi* yang sampai sekarang masih sering dipentaskan di Pura Mangkunagaran, namun bentuknya telah mengalami perubahan.

Perubahan-perubahan yang dilakukan tidak lepas dari peran Permaisuri G.K.R. Timur. yang mempunyai kemauan dan usaha keras, selalu membantu dan memberi semangat apa yang menjadi gagasan suaminya Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Mangkunagara VII. G.K.R. Timur dilahirkan dan dibesarkan di dalam lingkungan Keraton Ngayogyakarta dengan tata hidup dan adat istiadat keraton yang kuat. Tidak hanya ketrampilan wanita yang dikuasai tetapi juga banyak berlatih karawitan, gending, dan tari. Oleh karena itu tidak heran apabila kesenian di dalam lingkungan keraton tidak hanya mendapat perhatian saja tetapi atas perkenan dan petunjuk Mangkunagara VII, G.K.R. Timur mengadakan perubahan-perubahan. Beliau senantiasa mendampingi Mangkunagara VII. untuk menunggui putrinya dalam berlatih tari, sekali-sekali disertai petunjuk-petunjuk berharga. Dalam hal ini putrinya yaitu G.R.AY. Siti Nurul menyatakan kekaguman terhadap ibunya dan pernah mempunyai pengalaman yang cukup menarik ketika ia diminta untuk menari dalam rangka perkawinan Putri Yuliana dengan Pangeran Bernard (1937)

”saya ditugasi untuk menari di Istana Nordeide Den Haag Negeri Belanda, peranan Ibu tidak kecil dan sangat saya rasakan. Adalah suatu kebanggaan tersendiri, pada waktu itu untuk pertama kalinya seorang Trah Mataram menyajikan gelar seni tari Jawa di mancanegara (Belanda) dengan iringan gamelan yang disiarkan langsung dari Istana Mangkunagaran melalui Solosche Radio Vereniging.⁶⁷

G.K.R. Timur juga berkenan mengajarkan tari (*Golek Clunthang*, *Sari Tunggal Pandhelori*, *Bedhah Madiun*) kepada para siswi Van Deventer School yang mendapatkan kemudahan belajar menari dan berenang di Pura Mangkunagaran. Van Deventer adalah sebuah sekolah yang kebanyakan muridnya berasal dari putri pejabat di luar Solo, *Bedhaya Bedhah Madiun* pernah dipentaskan oleh mereka dalam upacara syawalan di Mangkunagaran pada tahun 1940 / 1941.⁶⁸

G.K.R. Timur yang bedarah seni, ia banyak memberikan arahan agar kesulitan teknik yang dihadapi tentang garis gerak Tari Gaya Yogyakarta yang lurus-lurus, berkesan kaku, dan sulit untuk dilakukan dengan luwes itu, bisa diolah dan dikembangkan agar dapat dilakukan dengan enak dan berkesan luwes sehingga bagian tertentu terpaksa dirubah. Hal ini kiranya wajar, karena penguasaan teknik tari yang pertama, ibarat bahasa

⁶⁷ . G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p.19. Dipaparkan dalam salah satu sumber bahwa iringan gamelan yang disiarkan langsung dari Pura Mangkunagaran untuk mengiringi tarinya sempat terganggu sehingga tidak jelas terdengar di istana Nordeide, pada saat itu Mangkunegara VII dan Permaisuri melantunkan (*rengeng-rengeng*) lagu gendhing dalam iringan tari tersebut agar G.R.AY. Siti Nurul dapat terus menari. Dan ketika alunan gendhing mulai terdengar kembali, G.R.AY. Siti Nurul langsung dapat melakukan gerak tari sesuai dengan irama gendhing tersebut.

⁶⁸ . G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992. Op. cit. p. 18.

ibu dalam gerak, kiranya tidak mudah untuk ditinggalkan dan kemudian beralih pada bahasa ibu yang lain dengan lancar. Namun demikian dapat dipetik hal yang positif, bahwa justru dari pengaruh yang demikian ini, maka Tari Gaya Yogyakarta yang masuk ke Mangkunagaran menjadi gaya yang lain, yang kemudian disebut gaya Mangkunagaran, dan berkembang hingga kini.⁵⁹

Perlu diketahui bahwa pengaruh seperti tersebut di atas, antara tari putra dan putri mengalami perkembangan yang berbeda. Pada tari putra boleh dikatakan hanya dipengaruhi dari gayanya saja, tidak pada bentuknya, karena tidak mengangkat tari dari Yogyakarta demikian saja. Menurut Kanjeng Panembahan Purubaya, untuk pembinaan tari putra khusus mengundang guru dari Yogyakarta, di antaranya yaitu K.R.T. Padmanegara. Dalam proses belajar ini sangat disayangkan karena belum sampai berhasil para murid yang belajar tari tersebut merasa berat (Jw.= ora geduga) untuk menguasai dasar tarinya, sehingga akhirnya berhenti di tengah jalan. Oleh karena itu dalam gaya Mangkunagaran ini, khusus tari putra kakinya masih cenderung menggunakan gaya Surakarta, sedangkan gerak tangannya cenderung menggunakan teknik Tari Gaya Yogyakarta. Hal ini boleh dikatakan wajar, karena kesulitan teknis yang terletak pada gerak kaki dalam teknik Tari Gaya Yogyakarta memang tidak mudah untuk dilakukan.

Gaya tari Mangkunagaran, terutama tari putrinya, dalam sosok jelas mempunyai warna gaya Yogyakarta, namun rasa gerakannya yang tidak bisa ditinggalkan dari bahasa ibu tari yang mendukungnya, memberikan warna yang lain pula yaitu gaya Surakarta.⁶⁰

Perubahan-perubahan bentuk lain yang dapat dilihat yaitu di dalam tari Srimpi Muncar, di antaranya pada busana Kelaswara, tampak adanya sosok busana gaya Yogyakarta dari kain dan bajunya, namun secara teknis penggunaan kain model *seredan* itu kadang digunakan pula sebagai samparan seperti dalam teknik Tari Gaya Surakarta. Kadang-kadang bentuk bajunya diganti dengan bentuk *mekak* serta membawa properti *endhong* dan *gandewa*. Sedangkan untuk Adaninggar memakai busana putri cina tanpa lengan dan membawa pistol yang diselipkan di depan pusar. Bahkan Jamang beserta aksesorisnya mengambil corak Cirebon, karena pada waktu membuat jamang ini meminjam jamang milik sultan Cirebon yang kemudian ditirunya. Di samping itu khusus untuk peran Adaninggar selalu menggerakkan leher (*pacak gulu*) dalam penyajiannya. Perubahan bentuk yang paling jelas terlihat adalah, kadang-kadang srimpi Muncar ini hanya dilakukan oleh dua orang penari saja, dan disebut dengan nama *wireng Kelaswara*. Dengan demikian dalam satu penyajian mengandung berbagai warna budaya yang menjadi satu kesatuan penyajian yang baru, dengan kualitas baru yang menjadi ciri khas Mangkunagaran. Tentang perubahan ini juga diakui oleh B.R.Ay. Yudanegara, "Cengkoknya srimpi Muncar yang berada di Mangkunagaran adalah berbeda dengan yang ada di Kasultanan Yogyakarta."⁶¹ Pernyataan ini secara tidak langsung menunjukkan bahwa srimpi Muncar yang ada di Mangkunagaran adalah srimpi yang diangkat dari tradisi kasultanan Yogyakarta dan telah berkembang menjadi gaya Mangkunagaran yang mempunyai kekhasan sendiri hingga sekarang.

Berbeda dengan tari yang dipelajari oleh G.R.AY. Siti Nurul Kamaril Ngarasati Kusumawardani beserta para kerabat putri, yang tampaknya bisa dengan lancar diikuti, maka masalah iringan tampaknya merupakan problema yang sulit diatasi. Meskipun notasi yang dibunyikan adalah *gendhing-gendhing* Tari Gaya Yogyakarta, namun rasa garapnya

⁵⁹ . Suharti Theresia. Op.cit p. 95-96.

⁶⁰ . Ibid. p. 96.

⁶¹ B. R. Ay. Yudanegara, wawancara tanggal 11 Juli 1994, di rumah Notoyudan GT.II/1303 RW.14. RT.11 Yogyakarta.; Suharti Theresia. Op.cit p. 97.; Lihat juga, Suharti Theresia, 1990, p. 97.

tidak mudah dialihkan dari bahasa ibu yang sudah dikuasai sejak lama oleh para tokoh karawitan Mangkunagaran dalam teknik garap karawitan gaya Surakarta.⁶²

Berkaitan dengan hal tersebut G.R.AY. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardani menyatakan bahwa telah terjadi transformasi seni tari dari keraton Yogyakarta ke dalam Pura Mangkunagaran namun tidak dilakukan secara total, secara parsial saja. Perubahan-perubahan yang pernah dilakukan dalam proses transformasi seni tari tersebut antara lain perubahan pada beberapa gerak tari, perubahan kostum dan asesoris, misalnya:

- Pada Srimpi Pandhelori dan Bedhaya Bedhah Madiun menggunakan jamang Bedhaya yang disalin dari Bedhaya Kasultanan Kanoman Cirebon dengan ijinnya.
- Kostum Bedhah Madiun disesuaikan dengan selera Mangkunagara VII sendiri.
- Kostum Putri Cina, mempergunakan kostum kain sutra asli pakaian bangsawan dari Cina atas bantuan Ny. Guci Ing Hong putri Mayoor Der Chinesen di Semarang, kain dringin dari India dan jamangnya dibuat dari kulit.

Demikianlah sebagai budayawan yang bijaksana, Sri Mangkunagoro VII melalui perkawinannya dengan G.K.R.Ay. Timur, selain telah merentangkan kembali tali penjalin kekerabatan dan kebudayaan antara Keraton Yogyakarta dan Pura Mangkunagaran tetapi juga merupakan awal pembentukan Tari Gaya Mangkunagaran. Berangkat dari idenya mengirimkan putri bersama kerabatnya untuk mengadaptasi tari di Kridha Beksa Wirama Yogyakarta, tari-tarian yang masuk ke Pura Mangkunagaran kemudian berkembang menjadi bentuk yang lain yaitu merupakan perpaduan Tari Gaya Surakarta dengan Tari Gaya Yogyakarta yang kemudian dikenal sebagai gaya Mangkunagaran. Perubahan-perubahan yang dilakukan oleh Sri Mangkunegara VII bersama permaisurinya G.K.R.Ay. Timur serta didukung oleh putrinya G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril secara tidak langsung telah memberikan kontribusinya kepada keragaman seni tari Jawa khususnya dan Indonesia pada umumnya.

3. Pendidikan Tari

Semangat dan upaya Mangkunegara VII dalam memajukan kesenian sudah tidak disangsikan lagi, termasuk pendidikan tari tidak lepas dari perhatiannya. Di lingkungan Pura Mangkunagaran para putra dan para nara praja diwajibkan belajar menari dan karawitan. Tiap-tiap kelompok dan Kawedanan di wilayah Mangkunagaran diberi gamelan, dengan maksud untuk menyebarluaskan tari-tarian dan karawitan Mangkunagaran kepada seluruh rakyat Mangkunagaran.

Di dalam Pura sendiri didirikan Pakempalan Beksa Mangkunagaran (PBMN). Di dalam wadah ini sistem belajar mengajar mirip seperti pendidikan formal layaknya. Ada tingkatan-tingkatannya atau kelas, sedangkan hasil evaluasi akhir disampaikan lewat buku raport. Pembagian kelas ini dilakukan karena setiapsiswa memiliki bakat serta kemampuan yang berbeda dalam menari, dan juga ketika masuk menjadi siswa tidak bersamaan. Adapun urutan kelas ditentukan dengan tempat latihan yang berbeda, mulai dari luar pendapa atau pelataran tanah, pinggir pendapa, dan setelah bekal menari dipandang cukup baru bisa latihan di pendapa. Jadi untuk belajar tari dipendapa diperlukan waktu yang cukup lama, yaitu harus melalui 3 tahapan kelas. Waktu yang dibutuhkan untuk kenaikan kelas adalah selama 3 bulan, terkecuali Sri Mangkunegoro menghendaki kenaikan kelas istimewa bagi siswa yang dipandang mampu, terutama para siswa yang

⁶² Suharti Theresia, Ibid, p. 94.

sudah layak pentas di pendapa. Materi pada tingkat bawah (kelas 1 dan 2) masih berupa pendalaman bentuk-bentuk tayungan sedangkan pada tingkat atas (kelas 3) sudah mengarah pada bentuk-bentuk tari wireng. Tuntutan kualitas yang diberikan pada tingkat atas lebih rumit jika dibandingkan dengan tingkat bawah. Adapun tuntutan kualitas tersebut menyangkut bentuk, irama dan rasa. Pada tingkat bawah tuntutan kualitas masih pada bentuk gerak dan irama.⁶³

Siswa yang belajar tari di Pakempalan Beksa Mangkunagaran (PBMN), tidak hanya terbatas pada kerabat istana saja, tetapi juga mencakup para *abdi dalem* yang bukan kerabat istana. Seperti telah disebutkan di atas pada masa Sri Mangkuneoro VII, bahwa anak-anak golongan ningrat atau sentana, belajar seni tradisi (tari) merupakan kewajiban. Hal ini terbukti dengan mengharuskan putrinya belajar tari di Mangkunagaran, dikasunanan, maupun mengirimkannya ke Kridha Beksa Wirama Yogyakarta. Meskipun yang dipelajari oleh G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril hanya terbatas pada tari putri dalam bentuk bedhaya dan srimpi saja. Sedangkan bentuk tari golek dipelajari oleh abdi dalem waranggana atau pesinden. Kiranya ini sesuai dengan tradisi pada waktu itu bahwa putri hanya boleh menarikan bentuk tari bedaya dan srimpi saja, sedangkan bentuk tari golek yang dipengaruhi oleh tari ledhek dilakukan oleh para pesinden, atau kadang-kadang oleh penari laki-laki.⁶⁴

Terkait dengan hal tersebut proses pembelajaran di PBMN, peserta latihan dapat dibedakan menjadi tiga yaitu:

- Kelompok Sentana yaitu kelompok anak, cucu darah aliran raja-raja termasuk "trah" raja-raja sebelumnya.
- Kelompok Abdi Dalem yaitu kelompok para pegawai Puro Mangkunagaran
- Kelompok kawulo yakni kelompok masyarakat biasa.⁶⁵

Untuk proses pembelajaran tari, Mangkunagara VII berusaha membuat pedoman untuk menari berdasarkan pola gerak (*anata parigeling solah*), yang disebut "Pacakipun Beksa", dengan tujuan agar dapat dijadikan pedoman belajar menari bagi para murid yang terdiri dari: putra-putri trah Mangkunagaran dan para kawulo. Adapun urutannya *Patjakipoen Bekso* adalah sebagai berikut:

- | | |
|---|---|
| 1. <i>Adeg doran katangi, pikadjengipoen adeging badan sakodjoer kedah katoto jejeg;</i> | 1. Adeg doran katangi, maksudnya yaitu sikap badan dalam posisi tegak lurus. |
| 2. <i>Oelat tadjem, pikadjengipoen maligio ningali ingkang perloe kasolahaken;</i> | 2. Ulat tajem (pandangan tajam) maksudnya perhatian difokuskan pada gerakan yang dilakukan. |
| 3. <i>Janggoet katarik moendoer sampoen anoetoepi djonggo;</i> | 3. Daggu ditarik mundur supaya tidak menutupi leher. |
| 4. <i>Moeko mepet djonggo, pikajengipoen oewang djanggoet sampoen ngantos mongglang;</i> | 4. Muka segaris dengan leher, dimaksudkan supaya rahang dan janggut sejajar |
| 5. <i>Jonggo ngloeng-gadhoeng, pikadjengipoen angodotno goeloe sarono neteping poendak soepados</i> | 5. Menarik dagu jangan sampai nglongok ke arah depan atas. |
| | 6. Djadja mongal maksudnya menegakkan badan posisi pundak kanan dan kiri |

⁶³ . Hari Mulyatno, 1992. "Tari Dalam Pengembangan Pariwisata Pura Mangkunagaran". Laporan Penelitian, Surakarta: STSI

⁶⁴ . Suharti Theresia, Op. cit, p. 94.

⁶⁵ . Hary Mulyatno, 1992. Op.Cit, p. 38.

- gampil obahipoen;*
6. *Djodjo mongal, pikadjengipoen andjedjegno badan, poendak kiwo tengen kauendoeraken ingkang sami iggilipoen, tepak kali waraden saron nglempting padaran ngandap kainggahaken;*
 7. *Poepoe kalih mengandap kapoeter medal maloemah, pikadjengipoen adeg santosa ingkang boten anggombingaken keblating badan;*
 8. *Tjingklok angglong, pikajengipoen wijanggo tekoekanipoen soekoe;*
 9. *Dlamakan malang, pikadjengipoen nyantosakaken tantjep tanjakipoen (selehipun badan toewin soekoe).⁶⁶*

- ditarik kebelakang dengan posisi tinggi yang sama, perut dikempiskan supaya posisi badan tegap.
7. Poepoe kalih mengandap kapoeter medal maloemah, maksudnya kedua paha bagian bawah diputar keluar dengan maksud sikap adeg menjadi kuat dan tidak goyang.
 8. Tjingklok angglong maksudnya bentuk tekukan kaki dalam posisi sikap mendhak.
 9. Tlapakan kaki melintang maksudnya dalam posisi sikap berdiri tegak (kaki sebagai tumpuan badan).

Sejak masa Mangkunagaran VII, hingga kini metode belajar tari diawali dengan tayungan. Tayungan adalah latihan gerak-gerak dasar belajar menari. Bentuk latihan seperti itu berlanjut sampai sekarang. Adapun urutan tayungan yang dibuat oleh Kanjeng Gusti Pangeran Adipati aryo Praboe Prangwadana VII seperti di bawah ini :

Tajoengan Agal ingkang katindakaken

1. *linggih silo dekoeng,*
2. *sembahan wajang,*
3. *djengkeng,*
4. *sembahan wajang,*
5. *ngadek sabetan,*
6. *tandjak tengen, kalang tinantang,*
7. *loemampah menengan,*
8. *najoeng,*
9. *kambeng,*
10. *bapang getjoel,*
11. *dadap,*
12. *srisig.⁶⁷*

Tayungan Agal (gagah) pelaksanaanya adalah :

1. duduk bersila,
2. sembah wayang,
3. jengkeng,
4. sembah wayang,
5. berdiri sabetan,
6. tanjak kanan, kalang tinantang,
7. berjalan ke kanan,
8. nayung,
9. kambeng,
10. bapang gecul,
11. dadap,
12. srisik.

Beksan Tajoengan aloes ingkang katindakaken :

1. *linggih silo dekoeng,*
2. *sembahan wireng,*
3. *djengkeng,*
4. *sembah,*
5. *ngadeg ngigel,*
6. *tandjak tengen,*

Tayungan Alus pelaksanaannya adalah:

1. duduk bersila,
2. sembah wireng,
3. jengkeng,
4. sembah
5. berdiri ngigel,
6. tanjak kanan,

⁶⁶ . Mangkunegoro VII, tt:1. Reksopustoko MN. No. G.148.

⁶⁷ . Ibid, p. 3

7. *loemampah dadap,*
8. *tandjak kiwo oebet sampuer,*
9. *miwir sampuer ridhong,*
10. *mirong, sampir sampuer,*
11. *njindoer,*
12. *ingkrang.*⁶⁸

7. berjalan dadap,
8. tanjak kiri ubet sampur,
9. miwir sampur ridong,
10. mirong sampir sampur,
11. njidur,
12. ingkrang.

Sedangkan untuk urutan aba-aba tayungan, adalah sebagai berikut:

1. *Dhekung,*
2. *Sembahan,*
3. *Ngadeg ngigel,*
4. *Ngadeg sabetan,*
5. *Tanjak tengen,*
6. *Tanjak kiwo,*
7. *Kalang kinantang,*
8. *Kambeng,*
9. *Bapang,*
10. *Bapang gecul,*
11. *Nayung,*
12. *Ukel nayung,*
13. *Ubet sampur,*
14. *Miwir Sampur,*
15. *Mirong,*
16. *Ridhong,*
17. *Sampir sampur ,*
18. *Ngolong Sampur,*
19. *Dhadap,*
20. *srisig,*
21. *Nyindur,*
22. *Ingkrong,*
23. *Larikan,*
24. *Larikan Rakit,*
25. *Larikan sungsun, (P.3-4)*

Ternyata metode belajar yang diterapkan Mangkunegara VII, melalui tayungan mengelilingi pendapa serta kejelian dan kedisiplinan yang keras membuahkan hasil yang memuaskan, terbukti hal ini masih dilakukan dan diterapkan oleh para guru tari sampai saat ini. Selain membuat pedoman menari seperti tersebut diatas Sri Mangkunegoro juga berkenan membagi jenis tari yang dapat dibedakan menjadi:

Beksa alus:

- a. *Alus liyep*, untuk tari model wayang kulit wondo luruh
- b. *Alus lanyap*, untuk tari jenis wayang kulit wondo branyak.

Beksa agal:

- a. *Agal kalang kinantang*, untuk tari jenis wayang kulit wondo gedhelen, gedondongan, thelengan.

⁶⁸ . Ibid, p. 4.

- b. *Agal kambeng*, untuk tari jenis wayang kulit Wrekudoro, anoman, Setyaki, seto.
- c. *Agal bapang*, untuk tari jenis wayang kulit theleng longok dan raja Raksasa.
- d. *Agal bapang gecul*, untuk tari jenis wayang kulitnya berbagai raksasa dan kera.

Sedangkan untuk *tanjak* jenis beksa agal dapat dibedakan sebagai berikut:

- a. *Kalang kinantang*, tanjakipun tangan tengen nyepeng pucuking rongko, tangan kiwo miwir sampur kumitir.
- b. *Kambeng*, tanjakipun mboten mawi sampur, dariji epek-epek kalih pisan nyakiting sipat pundak utawi jojo, junjung tuwin tanjaking suku rangkep.
- c. *Bapang gecul*. Tanjakipun dlamakan kiwo jinjit rapet majeng. (Sri Mangkunegoro VII tt.2)

Beksa gecul:

- a. *Gecul gandes*, untuk tari jenis wayang kulitnya cantri, kera kecil.
- b. *Gecul mrucul*, untuk tari jenis wayang kulit dagelan dan setanan laki-laki dan perempuan.

4. Bentuk Pertunjukan Tari

Seni pertunjukan yang berkembang pada masa pemerintahan Sri Mangkunegoro VII pada umumnya adalah melanjutkan bentuk-bentuk seni pertunjukan (tari) yang sudah ada yaitu pada masa pemerintahan Sri Mangkunegoro I, IV, dan V. Bentuk-bentuk tarian yang ada di antaranya tari Bedhaya, Wayang Wong, Langendriyan, tari Wireng, dan beberapa bentuk yang lain. Namun pada masa pemerintahan Mangkunegara VII bentuk pertunjukan yang lain. Berawal dari perkawinannya dengan G.K.R. Ay. Timur, maka mulai terlihat bentuk-bentuk tarian yang lain yang secara teknik juga berbeda dengan yang ada sebelumnya.

Wayang Wong adalah genre atau bentuk penyajian tari yang bisa dikategorikan sebagai satu pertunjukan total yang di dalamnya tercakup seni tari, seni drama (pewayangan), seni sastra, seni musik, dan seni rupa. Genre tari ini sering terlihat dipergelarkan di istana Yogyakarta maupun di Pura Mangkunagaran. Wayang Orang adalah seni drama tari yang mengambil cerita Ramayana dan Mahabarata sebagai induk ceritanya. Dari segi cerita, Wayang Orang adalah perwujudan drama tari dari Wayang Kulit Purwa.

Wayang Orang di Surakarta diciptakan oleh Kangjeng Pangeran Adipati Arya Mangkunegara I (1757 - 1795). Para pemainnya waktu itu terdiri atas abdi dalem istana. Pertama kali Wayang Orang itu dipentaskan secara terbatas pada tahun 1760. Namun, baru pada pemerintahan Mangkunegara V pertunjukan Wayang Orang itu lebih memasyarakat, walaupun masih tetap terbatas dinikmati oleh kerabat keraton dan para pegawainya. Pemasyarakatan seni Wayang Orang hampir bersamaan waktunya dengan lahirnya drama tari Langendriyan.

Pada masa pemerintahan Mangkunegara VII (1916 -1944) kesenian Wayang Orang mulai diperkenalkan pada masyarakat di luar tembok keraton yang sudah diawali oleh Mangkunegara V (1985). Usaha memasyarakatkan kesenian ini makin pesat ketika Sunan Paku Buwana X (1893-1939) memprakarsai pertunjukan Wayang Orang bagi masyarakat umum di Balekambang, Taman Sri Wedari, dan di Pasar Malam yang diselenggarakan di alun-alun. Para pemainnya pun, bukan lagi hanya para abdi dalem, melainkan juga orang-orang di luar keraton yang berbakat menari.

Penyelenggaraan pertunjukan Wayang Orang secara komersial baru dimulai pada tahun 1922. Mulanya, dengan tujuan mengumpulkan dana bagi kongres kebudayaan.

Kemudian pada tahun 1932, pertama kali Wayang Orang masuk dalam siaran radio, yaitu Solosche Radio Vereeniging, yang mendapat sambutan hebat dari masyarakat.

Pakaian para penari Wayang Orang pada awalnya masih amat sederhana, tidak jauh berbeda dengan pakaian adat keraton sehari-hari, hanya ditambah dengan *sampur* (selendang) tari. Baru pada zaman Mangku-negara VI (1881-1896), penari Wayang Orang mengenakan irah-irahan terbuat dari kulit ditatah apik, kemudian disungging dengan perada. Sejalan dengan perkembangan Wayang Orang, terciptalah gerak-gerak tari baru yang diciptakan oleh para seniman pakar tari keraton. Gerak tari baru itu antara lain adalah sembahan, sabetan, lumaksono, ngombak banyu, dan srisig.

Peran Sri Mangkunegoro VII terhadap perkembangan genre tari ini tidak kecil ia menentukan sendiri para penari wayang wong, bentuk dan warna pakaian tari, mengawasi latihan, memimpin pertunjukan, dan menyusun koreografinya.⁶⁹ Selain itu ia juga mendukung didirikannya gedung wayang orang di pusat kota Surakarta yaitu Sono Harsono yang menempati gedung di daerah Pasar Pon (Pernah menjadi gedung bioskop Ura Patria dan sekarang menjadi pertokoan).⁷⁰ Ternyata kesenian Wayang Orang mendapat sambutan hangat dari masyarakat, hal ini ditandai munculnya berbagai perkumpulan Wayang Orang; mula-mula dengan status amatir, kemudian menjadi profesional. Perkumpulan Wayang orang yang cukup tua dan terkenal, di antaranya Wayang Orang (WO) Sriwedari di Surakarta dan WO Ngesti Pandawa di Semarang. Wayang Orang Sriwedari merupakan kelompok budaya komersial yang pertama dalam bidang seni Wayang Orang. Didirikan tahun 1911, per-kumpulan Wayang Orang ini mengadakan pentas: secara tetap di 'kebon raja' yakni taman hiburan umum milik Keraton Kasunanan Surakarta. Patut juga dicatat, peranan masyarakat keturunan Cina di Surakarta dan Malang yang aktif mengembangkan kesenian Wayang Orang. Mereka bergabung dalam perkumpulan kesenian PMS (Perkumpulan Masyarakat Surakarta) yang secara berkala mengadakan latihan tari dan pada waktu-waktu tertentu mengadakan pementasan untuk pengumpulan dana dan amal.



16. Wayang Orang Pendhapan Mangkunagaran dengan cerita Arjuna Wiwaha adegan Arjuna diberi Pusaka oleh Bathara Guru (Bertangan Empat) melalui Dityo Kolo Mercu.

⁶⁹ . I Made Bandem dan Sal Murgiyanto, 1996. *Teater Daerah Indonesia*. Diterbitkan dalam Kerja sama Forum Apresiasi Kebudayaan Denpasar – Bali dengan Pustaka Jaya. p. 93.

⁷⁰ . Hersapandi, 1994. Op.cit, p. 42.

Perkembangan seni Wayang Orang di Surakarta lebih bersifat populer dibandingkan di Yogyakarta. Kreasi seniman Surakarta untuk melengkapi pakaian tari Wayang Orang, mengarah pada 'glamour' dengan kemewahan tata panggung. Untuk pemeran tokoh wayang bambangan seperti Arjuna, Abimanyu, dan sejenisnya, digunakan penari wanita. Sedangkan di Yogyakarta tetap mempertahankan penari pria.⁷¹

Dari seni pertunjukan Wayang Orang dilahirkan seniman-seniman tari yang menonjol, antara lain Sastradirun, Rusman, Darsi, dan Surana dari Surakarta; Sastrasabda dan Nartasabda dari Semarang; Samsu dan Kyai Slamet dari Jakarta.

Lakon-lakon yang pernah dipergelarkan di Pura Mangkunagaran pada masa pemerintahan Mangkunegara VII, selain yang telah disebutkan sebelumnya adalah sebagai berikut:

- "Harjuna Wiwaha" fragment Gondowardojo" (Th 1931)
- "Fragment Partokromo" (Th 1931)

Pertunjukan untuk menghormati kedatangan P.Reyuand, menteri jajahan Perancis.

- "Lampahan Pergiwo-Pergiwati" ing Pura Mangkunegoro dipertunjukan tanggal 6 Juli 1918 dalam rangka Konggres Budaya Jawa. (Solo 1918).
- "Gilingwesi" (Th 1925).
- "Narpodo Kromo" (Th 1928), dan masih banyak pertunjukan-pertunjukan lain yang dipertunjukan untuk berbagai keperluan.

Langendriyan adalah opera Jawa yang berbentuk dramatari namun dalam penyajiannya lebih menekankan pada dialog yang berupa nyanyian Jawa dengan menampilkan legenda Damarwulan. Langendriyan mulai muncul di Pura Mangkunagaran pada masa pemerintahan Sri Mangkunegara IV (1853-1881) atas usul dan kreatifitas Tandakusuma seorang seniman tari dari Pura Mangkunagaran yang pernah menekuni tari di Yogyakarta. Koentjaraningrat menyatakan bahwa kehadiran langendriyan di Mangkunagaran mempunyai keterkaitan dengan langendriyan yang berkembang di Yogyakarta.⁷²

Soedarsono menyatakan bahwa bila dirujuk dari buku yang dicetak oleh Bale Poestaka terbitan tahun 1939 yang berjudul Langendriya Mandraswara, nama dari tari opera Mangkunagaran ini sama dengan yang telah lahir di Yogyakarta. Nama Mandraswara dalam prakata buku yang bersumber dari naskah milik Mangkunegara VII di Surakarta ini, adalah nama lain dari Langendriya. Hal ini tersurat pada prakata yang berbunyi sebagai berikut, "Lelangen Langendriya oegi winastanan lelangen Mandraswara, poenika saking pakem Wasana (Klitik), mendhet lelampahan joemenengipun Sri Kenja Soebasiti Brakoesoema, Ratu Ayoe ing Madjapahit" (Langendriya Madraswara, 1939). Artinya, "Seni hiburan Langendriya yang juga dinamakan Mandraswara ini adalah kutipan dari pakem Terakhir (Klithik), mengambil lakon penobatan Sri Kenya Subasiti Brakusuma, Ratu Ayu di Majapahit"⁷³

Nama Langendriya Mandraswara jelas merupakan nama yang oleh penerbit Bale Poestaka dimaksudkan agar tidak membingungkan dengan nama langendriya yang telah lebih dahulu lahir di Yogyakarta pada tahun 1876 yang ditarikan oleh penari laki-laki semua. Bahkan dalam perkembangan selanjutnya drama tari opera dari Mangkunagaran yang ditarikan oleh wanita semua ini disebut langendriyan atau langendriyan

⁷¹ . Soemaryatmi, Op.cit, p. 154.; I Made Bandem dan Sal Murgiyanto, Ibid, p. 94.

⁷² . Koentjaraningrat. 1984. *Kebudayaan Jawa*. Jakarta: PN. Balai Pustaka. p. 300.

⁷³ . Sri Rochana.W, 2006. *Langendriyan Mangkunagaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya*. Surakarta: ISI Press. p. vi.

mandraswara. Mungkin penambahan akhiran '-an' ini hanya untuk membedakan antara keduanya.⁷⁴

Pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara V (1881-1896), pertunjukan langendriyan disertai dengan susunan tari yang dilakukan dengan berdiri. Lakon yang dipertunjukan yaitu *Patine Menakjinggo* (Gugurnya Menakjinggo). Pada waktu itu penarinya hanya tiga yaitu Menakjinggo, Dayun, dan Damarwulan. Garapan tari ini terkenal dengan sebutan *Langendriyan Telu* atau *Langendriyan Tiga*.⁷⁵

Pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara VII (1916-1944) yang terkenal sebagai pangeran adipati yang cerdas serta memiliki rasa seni yang tinggi, langendriyan mulai lebih disempurnakan dengan menampilkan tujuh penari. Oleh karena ditampilkan oleh tujuh penari langendriyan yang sudah memiliki bentuk yang agak utuh ini dikenal dengan istilah *Langendriyan Pitu*. Ketujuh karakter itu adalah Damarwulan, Menakjingga, Dayun, (abdi Menakjingga), Sabdapalon dan Nayagenggong (abdi Damarwulan), Dewi Wahita dan Dewi Puyengan (kekasih Menakjingga). Selain itu tata busana juga mengalami penyempurnaan yaitu busana yang digunakan menjadi khas Mangkunagaran. Bila sejak tahun 1895 Mangkunagaran boleh dikatakan kehilangan pamor miliknya yang semula membanggakan yaitu wayang wong yang telah dipopulerkan oleh Gan Kam menjadi wayang wong panggung komersial, di bawah Mangkunegara VII pamor itu diganti dengan hadirnya Langendriyan. Tandakusuma yang terkenal paiwai dalam bidang tari dan sastra menjadi koreografer, sutradara, serta sekaligus penulis naskah lakon yang sampai kini menjadi acuan langendriyan.⁷⁶ Pada tahun 1930-an, Langendriyan Mangkunagaran berkembang dengan mempergelarkan semua lakon dari cerita Damarwulan yang disusun oleh R.M.H. Tandhakusuma. Cerita itu adalah *Damarwulan Ngarit*, *Ronggolawe Gugur*, *Menakjingga Lena*, dan *Pernikahan Ratu Ayu dengan Damarwulan*.⁷⁷ Dalam tulisannya sularto menyebutkan bahwa melalui Tandakusuma (ketika belajar menari di Yogyakarta), Mangkunegara VII meminjam buku-buku lakon serial Damarwulan kepada Mangkubumi. Selanjutnya Mangkunegara VII memerintahkan Tandakusuma untuk membuat turunan ketujuh buah lakon buku tersebut dengan penyesuaian gaya bahasa berupa gaya bahasa Surakarta. Kemudian timbul gagasan Mangkunegara VII untuk menyebarluaskan ketujuh buah buku lakon Damarwulan tersebut melalui cetakan (Penerbit Volkslectuur yang terkenal dengan Balai Pustaka) yang konon atas persetujuan K.G.P.A Mangkubumi.⁷⁸ Hal ini tersirat dalam halaman pertama buku lakon Langendriya terbitan Balai Pustaka yang menyebutkan bahwa Langendriya digubah oleh K.G.P.A. Mangkubumi.⁷⁹

Langendriyan Mangkunagaran berkembang cukup mengembirakan pada masa K.G.P.A.A. Mangkunegara VII. Hal ini ditandai dengan dibentuknya abdi dalem khususnya sebagai pendukung kegiatan tari dan karawitan terutama langendriyan. Selain itu juga dilakukan perubahan-perubahan dalam susunan tari, karawitan maupun tokoh-

⁷⁴ . Ibid

⁷⁵ . Ibid, p. 7, ; I Made Bandem dan Sal Murgiyanto, Op. cit, p. 109.

⁷⁶ . Ibid, p. ix-x

⁷⁷ . Ibid, p. 8.

⁷⁸ Sularto, 1982/1983. *Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Mangkubumi: Hasil Karya dan Pengabdianya*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Sejarah Dan Nilai Tradisional Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional, p. 50-51.

⁷⁹ Ibid, p.68.

tokoh yang ditampilkan dalam lakon. Pada masa itu Langendriyan Mangkunagaran juga sering dipergelarkan di pendapa Mangkunagaran maupun di luar Mangkunagaran. Penari yang terkenal pada masa itu diantaranya Nyi Bei Mardusari yang terkenal sebagai pemeran Manakjingga dan Nyi Bei Mintalaras sebagai pemegang peran Damarwulan.⁸⁰ Nyi Bei Merdusari yang nama aslinya Jaikem adalah seniwati yang serba bisa, dan karena keampuannya kemudian diangkat menjadi selir/*garwa ampil* oleh Mangkunagara VII. Namun bersamaan dengan wafatnya Mangkunegara VII (1944), langendriyan yang merupakan teater daerah kebanggaan Pura Mangkunagaran ini juga ikut mundur, dan diluar istana pertunjukan ini tidak pernah mencapai popularitas seperti halnya Wayang Wong.

5. Beberapa Bentuk Tari Monumental

Beberapa tari monumental yang berkembang selama pemerintahan Mangkunagara VII antara lain *Bedaya Bedhah Mediun*. Tari ini menceritakan peperangan antara Panembahan Senopati dari Mataram dengan putri Panembahan Madiun yang disebut juga Rangga Jumena seorang keturunan Sultan Demak yang merasa tidak pantas untuk tunduk kepada Senapati. Rangga Jumena setelah mengalami kekalahan, mengandalkan putrinya yang cantik, Retna Dumilah untuk dapat mengalahkan Panembahan Senapati. Bujuk rayu Senapati yang berwajah tampan dan tegas dapat menaklukan Retna Dumilah karena Senapati datang ke Madiun bukan untuk menaklukan melainkan untuk mempersatukan darah Mataram dan darah Demak, agar dapat membina kerajaan yang kokoh. Sebagai wanita terhormat Retna Dumilah tak mau menyerah kepada bujuk rayu Senapati dan perlu membuktikan bahwa Senapati memang unggul dalam peperangan. Memang terbukti kesaktian Senapati sehingga akhirnya Retno Dumilah menyerah dan melaksanakan perkawinannya dengan Panembahan Senapati.



17. Tari Bedhya Bedhah Mediun ditarikan oleh Gusti Nurul Kamaril beserta kerabat.

Tari yang lain adalah *Srimpi Moncar* (Putri Cina Kalaswara). Tari ini menceritakan peperangan antara Kalaswara, putri Prabu Kelan Jajali dari Kerajaan Kelan yang menjadi istri Wong Agung Amir Ambyah, dengan Dyah Adaninggar, putri Prabu Hong Te Te dari

⁸⁰ . Ibid, p.8-9.

Cina. Peperangan yang terjadi di Taman Lulut Kedaton Kelan ini disebabkan karena Dyah Adaninggar juga menginginkan diperistri oleh Wong Agung Amir Ambyah. Peperangan berakhir dengan kekalahan Dyah Adaninggar.

Tari *Srimpi Moncar* menampilkan dua karakter yang berbeda yaitu luruh dan lanyap. Karakter luruh ditampilkan lewat tokoh Kelaswara dan lanyap ditampilkan lewat tokoh Adaninggar. Tari Srimpi Muncar ini memang dapat dikatakan berbeda dengan tari srimpi yang ada pada umumnya, dilihat dari segi kostumnya juga sudah berlainan sehingga tari tersebut dianggap mempunyai keistimewaan tersendiri.

Tari Srimpi Moncar pada masa Mangkunegara VII hanya diperbolehkan diajarkan kepada para sentana atau keponakan-keponakan raja, karena tari tersebut hanya digunakan untuk kalangan bangsawan atau kalangan istana. Tari Srimpi Moncar ditarikan pertama kali oleh putri Mangkunegara VII yang bernama G. R. A. Siti Nurul Kamaril Ngasarati Kusumawardanim, bersama Sunituti (Gusti Putri Mangkunegara VIII), Sunarsi dan Sunarni. Setelah dua diantaranya menikah, tari Srimpi Moncar ditarikan dalam bentuk wireng (diambil separuh dari bagian akhir). Srimpi Muncar pertama kali dipentaskannya pada hari ulang tahun Mangkunegara VII, dalam usia 57 tahun tepatnya hari Senin Pon 4 Sapar Be 1872, Windu Adi 3 Maret 1941, bersamaan dengan perayaan ke-25 tahun beliau memegang pusat pemerintahan di Puro Mangkunagaran. Pementasan tari Srimpi Moncar tersebut, disuguhkan kepada para tuan-tuan, nyonya-nyonya, para Gubernur Surakarta, Yogyakarta, Semarang, para Arya, Pangeran, Bupati Anom dan Bupati Wadana. Tidak ketinggalan pula Sinuhun Surakarta, Kanjeng Sultan Yogyakarta, K. G. P. A. A. Suryadilaga, Raja Jelantik Karangasem dan anak Agung dari Gianyar, semuanya hadir pada saat itu.⁸¹

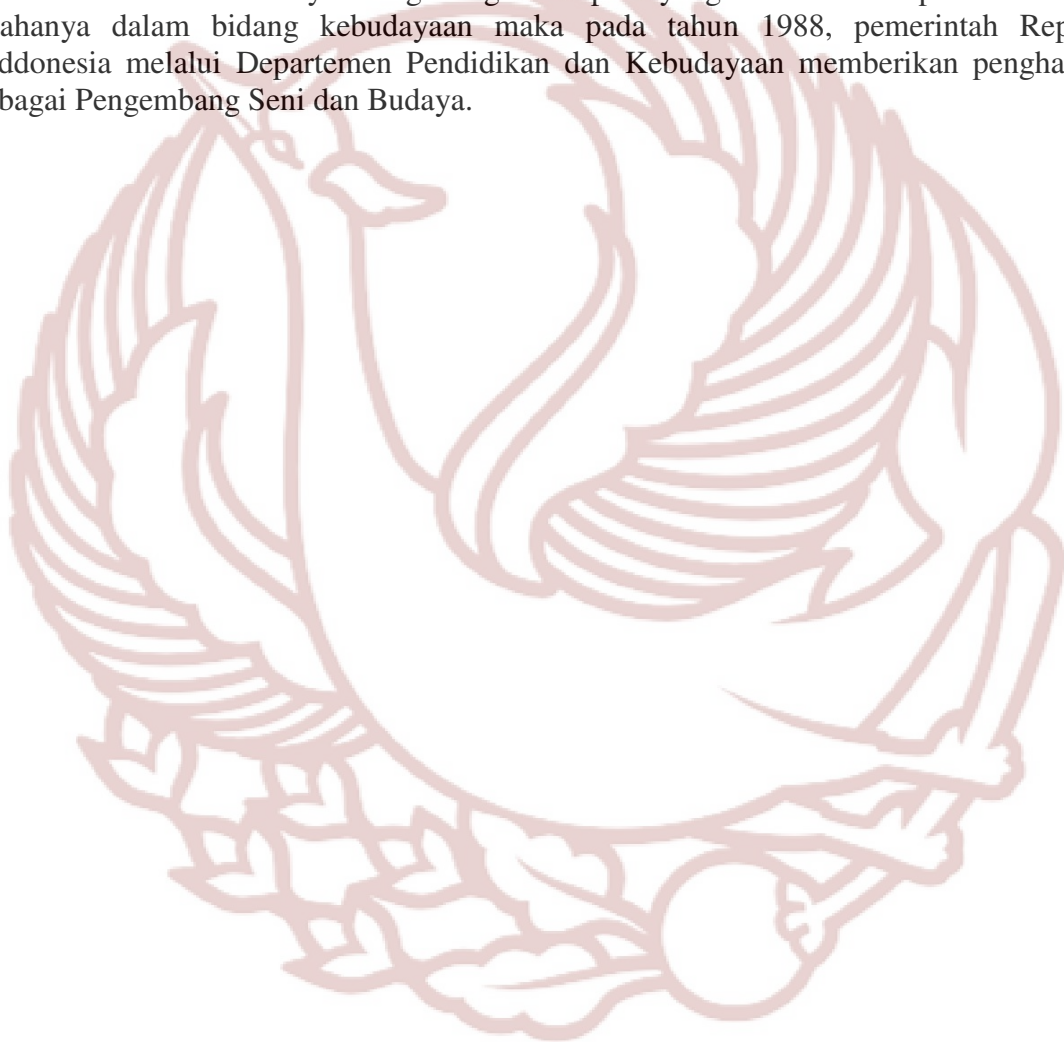
Lain lagi adalah Srimpi Pandhelori, yang menceritakan peperangan antara Sudarawerti putri adinda Raja di Parang Akik dengan Dyah Sirtu Pilaheli putri Sri Karsinah. Peperangan yang sebagian dilakukan dengan menaiki burung garuda di angkasa berakhir dengan perdamaian dan kerukunan. Dalam Srimpi Pandhelori ini terlihat pengaruh Tari Gaya Yogyakarta yang begitu kental, seperti pola-pola gerak yang digunakan, kostum terutama motif kain dan cara/teknik menggunakan samparan/seredan (Lihat gambar nomor 17). Selain Tari Bedhaya Bedhah Medhun, Srimpi Muncar, srimpi Pandhelori, beberapa tari Golek (*Cluntang*, *Montro*, *Lambang Sari*) merupakan bentuk seni tari yang merupakan kelangannya.



⁸¹ Siti Nurul Kamaril Ngasarati K, 1992, Op. Cit. p. 16.

18. Tari Srimpi Pandhelori Gaya Mangkunagaran, samping kanan dari foto adalah G.R. Aj. Nurul dan sebelah kirinya adalah G.R. Aj.Partinah (Foto Koleksi Rekso Pustaka Mangkunagaran- 1933)

Demikianlah usaha K.G.P.A.A Mangkunagara VII dalam memajukan negara, meningkatkan derajat bangsa, meningkatkan taraf hidup rakyat kecil dengan memberi bimbingan, tuntunan, serta pelajaran kepada rakyatnya. Ia adalah seorang negarawan, seniman yang kreatif, dan budayawan. Sejak dinobatkannya Sri Mangkunegara VII, kiranya tidak ada bidang kebudayaan Jawa Yang tidak diperhatikan. Tari sebagai salah satu konsentrasinya mengalami puncak kejayaan, perkawinannya dengan G.K.R.Timur Telah melahirkan Tari Gaya Mangkunagaran seperti yang kita kenal sampai saat ini. Atas usahanya dalam bidang kebudayaan maka pada tahun 1988, pemerintah Republik Indonesia melalui Departemen Pendidikan dan Kebudayaan memberikan penghargaan sebagai Pengembang Seni dan Budaya.



BAB VI

MASA MANGKUNAGARA VIII (1944-1987) dan MASA MANGKUNAGARA IX (1988-Sekarang)

Seperti yang telah dipaparkan sebelumnya bahwa, perkembangan tari Jawa khususnya di Surakarta, diawali sejak terbaginya kerajaan Mataram Islam menjadi dua wilayah kerajaan yaitu Kasultanan di daerah Yogyakarta Hadiningrat dan wilayah Kasunanan di daerah Surakarta Hadiningrat (yang sebelum terjadi peristiwa kebakaran berlokasi di Kartasura), dalam sebuah kesepakatan yang ditulis dalam nota perjanjian yaitu Perjanjian Giyanti tahun 1755 tepatnya tanggal 13 februari 1755. Perjanjian yang ditandatangani oleh Sri Pakubuwana III dengan Pangeran Mangkubumi (selanjutnya menjadi Hamengku Buwana I di Yogyakarta) itu, pada perjalanan selanjutnya membawa konsekuensi pengembangan budaya dari masing-masing wilayah kerajaan tersebut.

Pada perjalanan selanjutnya wilayah kerajaan Surakarta sendiri terbagi menjadi dua wilayah kerajaan yaitu Kasunanan dan Mangkunagaran, atas perjuangan Raden Mas Sahid selama kurang lebih 16 tahun. Tepatnya pada tanggal 17 Maret 1757, setelah ditandatangani perjanjian Salatiga antara Pangeran Sambernyawa (Raden Mas Sahid), Sri Sunan Paku Buwana III dan Sri Sultan Hamengku Buwana I di Yogyakarta yang disaksikan oleh Gubernur Hartinght.¹

Pembagian wilayah secara geografis tersebut ternyata juga mempengaruhi pembagian wilayah budaya. Masing-masing wilayah kerajaan ingin menunjukkan jatidiri mereka melalui berbagai macam bentuk budaya, diantaranya karya seni tari.

Bertolak dari sejarah perjalanan lahirnya Mangkunagaran, dapat ditarik benang merah bahwa pada saat itu pula sejarah dan perkembangan seni tari di Pura Mangkunagaran dimulai, yaitu sejak berdirinya Pura Mangkungan pada masa kepemimpinan K.G.P.A.A. Mangkunegara I (Raden Mas Sahid atau dikenal juga dengan nama Pangeran Sambernyawa) tahun 1757-1796. Momen penting yang dapat dijadikan awal kehidupan tari di Mangkunegran adalah dengan diciptakannya tari *Bedhaya Anglirmendhung*, *Diradhamata*, dan *Sukapratama* seperti yang telah dipaparkan pada bab II dalam buku ini.

Setelah melalui proses yang panjang, seni tari di Pura Mangkunagaran juga mendapat pengaruh dari Yogyakarta khususnya dari Kasultanan. Pengaruh tersebut muncul setelah adanya hubungan kekerabatan dan kerjasama yang terjalin antara kedua belah pihak kerajaan itu. Adanya hubungan kekerabatan yang mulai terjalin dengan adanya peristiwa perkawinan antara putra bangsawan dari kedua wilayah kerajaan tersebut, kemudian muncul gaya tari yang khas yaitu gaya tari Mangkunegaraan (Lihat bab dalam buku ini yang memaparkan keberadaan tari pada masa Mangkunegara IV dan VII).

Gaya tari Mangkunagaran yang telah tumbuh itu, masih dilestarikan pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII (1944 -1987) dan IX (1988 - Sekarang), meskipun semakin jauh dengan gaya Yogyakarta, karena pembinaan penarinya tidak langsung dalam gaya Yogyakarta, tetapi sudah pada gaya Mangkunagaran, karena gaya Mangkunagaran sudah mapan.²

¹ Sastradihardjo, dkk. 1972. *Perjuangan Raden Mas Sahid*. Surakarta: K.S. Surakarta, hal. 5. Yang dimaksudkan Gubernur Hartinght, adalah Residen Nicolaas Hartinght.

² Suharti, Theresia. 1990. "Tari Mangkunagaran Suatu Pengaruh Bentuk dari Gaya Dalam Dimensi Kultur 1916 – 1988". Thesis UGM Yogyakarta, hal.126.

I. MASA MANGKUNAGARA VIII (1944-1987)

A. Riwayat Mangkunegara VIII

Mangkunegara VIII adalah putra ke 3 dari Almarhum Kanjeng Pangeran Hario Suryo Kusumo /Mangkunegara VII). Merupakan putra laki-laki I yang lahir dari istri selir bernama Bendara Raden Ayu Retnaningrum. Mangkunegara VIII lahir pada Hari Jumat Pahing tanggal 1 Januari 1920 tahun Masehi atau Jumuah Pahing tanggal 10 Rabingulakir Tahun Jimakir 1850, dengan nama Bendara Raden Mas Saroso. B.R.M. Saroso disupit di Mangkunagaran pada usia 13 tahun.

Pada Sabtu Kliwon 9 Rabingulakir 1868 (19 Juni 1937), atas kehendak ayahandanya yaitu Mangkunegara VII, Bendara Raden Mas Saroso ditetapkan menjadi “Hario” (*kawrat ing nawala kekancingan dalem angka: 14*) dengan nama Bendara Raden Mas Hario Hamidjaja Saroso. Pada saat yang sama diangkat menjadi “Pangeran” (*kawrat ing nawala kekancingan dalem angka: 4*) berganti nama menjadi Kanjeng Pangeran Hario Hamidjoyo Saroso.

Riwayat pendidikan diawali dari E.L.S (Europese Lagere School) yang diselesaikan pada tahun 1932, kemudian meneruskan ke M.U.L.O (Meer Uitgebreid Lager Onderwijs) lulus pada tahun 1936. Ijasah jenjang studi berikutnya dicapai pada tahun 1939 dari Algemeene Middelbare School). Kemudian tercatat dalam C.O.R.O (Corps Opleiding Reserve Officer) pada tahun 1942.

Menikah dengan Raden Ajeng Sunituti (yang kemudian bernama Gusti Kanjeng Putri Mangkunegara VIII), pada hari Minggu Pon, 8 Sawal tahun Be 1872 (19 Oktober 1941). Raden Ajeng Sunituti adalah putra ke 14 dari almarhum K.P.H. Suryo Kusumo, yang terhitung masih saudara dari Kanjeng Pangeran Hario Hamidjoyo Saroso (K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII). Raden Ajeng Sunituti meninggal pada usia 55 tahun, karena sakit pada Hari Jumat Legi, 16 Besar Je 1910 (17 Nopember 1978). K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII memiliki *garwa ampil* yang bernama Bendara Raden Setyowati.

Putra putri Mangkunegara VIII adalah: GPH Radityo Prabukusumo (20 September 1942. pada usia 35 tahun meninggal dikarenakan kecelakaan lalu lintas (21 Nopember 1977), GRAj. Retno Satuti (24 September 1944), GRAj. Retno Rosati (4 Agustus 1946), GPH Jiwokusumo (18 Agustus 1951), GRM Saktio Hamidjojo Saroso (1 Nopember 1959), GRM Herwasto Hamidjojo Saroso (10 Mei 1961), BRM Saryatto (15 Juni 1963), dan GRAj. Retno Astrini (16 Maret 1964).

B. Kepemimpinan Mangkunegara VIII

Riwayat kepemimpinan Mangkunegara VIII di Pura Mangkunagaran dimulai sejak pemerintahan Jepang bercokol di Indonesia, tepatnya Pada hari Kamis Pon, 29 Rejeb tahun Alip 1875 atau 19 Juli 2604 (1944), setelah meninggalnya Mangkunegara VII karena sakit. Kanjeng Pangeran Hario Hamidjoyo Saroso diangkat menjadi Mangkunagaran-Ko, dengan gelar lengkap Mangkunagara-Ko Mangkunagara yang ke VIII, oleh pemerintah Jepang Saiko Sikikan, yang ditandatangani oleh Harada Kumatiti di Jakarta.³

³ Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984 Jumenengan Dalem Sampeyan Ingkang Jumeneng Mangkoenegoro VIII hing Surakarta, suryo kaping 19 juli 1984 hing Pendapi Ageng Mangkunagaran. 1984. “Lelampahan Dalem (riwayat) Sampeyan Dalem Ingkang Jumeneng Mangkoenagara VIII” hing Surakarta. Hal. 29.

Disaat pendudukan Jepang kehidupan Pura Mangkunagaran dalam kondisi pahit dan getir, dan dalam kondisi itu Mangkunegara VIII tetap memegang otonomi dan selalu mencari jalan untuk meringankan beban rakyat dengan melindungi dari kekejaman tentara Jepang.

Dalam masa pemerintahan Jepang Mangkunegara VIII menerima tambahan kekuasaan untuk mengurus bidang pendidikan; SR, SMP, SMA, juga mengurus pegadaian. Urusan bidang keamanan khususnya kepolisian dan ketentaraan tetap ditangani oleh pemerintahan Jepang.

Masa-masa kedaulatan Republik Indonesia, Mangkunegara VIII mempunyai andil yang besar dalam perjuangan tersebut diantaranya: memimpin pertempuran dalam periode Perang Dunia Ke II di Ciater (Subang), menjadi Penasehat Delegasi NKRI di dalam Konferensi Meja Bundar, dan banyak lagi pengorbanan moril materiil yang tidak bisa disebutkan secara rinci.

Atas dasar Surat Ketetapan dari Presiden Republik Indonesia yang Pertama Ir. Soekarno, tertanggal 19 Agustus 1945, yang menetapkan bahwa Mangkunagaran termasuk dalam bagian dari wilayah Republik Indonesia.⁴ Berkaitan dengan hal itu Mangkunegara VIII berikrar dan menyatakan bahwa Mangkunagaran bernaung dibawah pemerintahan Agung Republik Indonesia, seperti yang tertulis dalam Maklumat Sri Paduka Mangkoenagoro VIII tertanggal 1 September 1945, yang diumumkan oleh Patih Handajanata. Isi Maklumat tersebut adalah.

1. Bahwa Kerajaan Mangkunagaran merupakan suatu daerah istimewa dari Negara Republik Indonesia
2. Bahwa semua urusan pemerintahan Kerajaan Mangkunagaran ditetapkan dan dipimpin Pemerintah Mangkunagaran sendiri dengan mengingat peraturan Pemerintah Republik Indonesia.
3. Bahwa perhubungan Pemerintah Kerajaan Mangkunagaran dengan Pemerintah Republik Indonesia bersifat langsung.

Berkaitan dengan hal tersebut Pabrik Gula Colomadu dan Tasikmadu tidak lagi dikuasai oleh K.G.P.A.A. Mangkunegara VIII, dan diambil alih oleh Pemerintah Negara Republik Indonesia. Dari peristiwa tersebut tampak bahwa kekuasaan kraton sebagai pusat pemerintahan yang dipimpin oleh seorang raja telah tergeser, dan Mangkunegara ditugasi untuk menjaga keselamatan dan membina kerabat beserta rakyat Mangkunagaran. Sehubungan dengan hal itu, raja/kraton mulai memberdayakan dan mencurahkan perhatian pada kegiatan-kegiatan budaya.

Kegiatan-kegiatan budaya tersebut ditekankan pada kegiatan ritual-ritual yang terdapat di dalam istana. Penekanan kegiatan-kegiatan tersebut juga sebagai upaya mengembangkan pusat budaya, berkaitan dengan peran kraton pada masa kemerdekaan adalah sebagai pusat kebudayaan. Kegiatan yang menunjang pengembangan budaya diantaranya dengan merenovasi secara besar-besaran dengan cara modern. Kemudian mendirikan hotel: Mangkunagaran Palace Hotel di dalam Pura Mangkunagaran⁵, meskipun pada akhirnya mengalami kebangkrutan.

⁴ Panitia Penyusun Kerabat Mangkunagaran. 1971. *Mangkunagaran Selayang Pandang*. Surakarta: Panitia Penyusunan Kerabat MN, 6.

⁵ Suharji. 2001. *"Bedhaya Suryosumirat Di Pura Mangkunagaran Surakarta"*. Thesis Universitas Gadjah Mada Yogyakarta, 53, 58.

Mangkunegara VIII, adalah pemimpin yang sangat mementingkan kebersamaan dan kesatuan trah keturunan Mataram. Ia mencoba membangun kekuatan, menghimpun potensi-potensi Kerabat Mangkunagaran yang dapat disumbangkan kepada nusa dan bangsa untuk mengisi kemerdekaan Negara Republik Indonesia, dengan mendirikan organisasi yang disebut dengan H.K.M.N. pada tahun 1946. H.K.M.N. singkatan dari Himpunan Kerabat Mangkunagaran dengan nama Suryosumirat, yang kemudian dikenal dengan H.K.M.N. Suryosumirat. H.K.M.N. Suryosumirat yang mencakup a). Golongan Trah MN I, II, III, IV, V, VI, VII dan VIII. b). Golongan Paguyuban “ Tri Darma MN”. C). Golongan kerabat MN tanpa kecuali dari punggawa dan sentana.⁶

Upaya mendirikan H.K.M.N. tersebut tidak bermaksud untuk memisahkan diri dari kelompok-kelompok masyarakat yang lain, namun bermaksud untuk mempersatukan dan menghimpun potensi-potensi Kerabat Mangkunagaran sebagai harta yang dimiliki oleh Mangkunagaran untuk disumbangkan kepada Nusa dan Bangsa dalam ikut mengisi kemerdekaan Negara Republik Indonesia. H.K.M.N. Suryosumirat hingga kini telah berperan aktif juga dalam kehidupan dan perkembangan karya seni (tari) Mangkunagaran, yang dianggap sebagai asset budaya yang tidak ternilai harganya.

Segala hal yang dilakukan Mangkunegara VIII dalam perjalanan kepemimpinannya di Pura Mangkunagaran tidak lepas dari Misi Agung yang diembannya yaitu adalah:

- a) Melestarikan peninggalan budaya luhur Mangkunagaran untuk disumbangkan kepada pembangunan nasional,
- b) Menggalang persatuan antar kerabat,
- c) Meningkatkan potensi kerabat Mangkunagaran untuk lebih berpartisipasi dalam mensukseskan pembangunan Nasional. Sebagai pendukung misi Agung tersebut, sidang Badan Musyawarah memutuskan kepada Dewan Pembina, Badan Pengurus dan semua lembaga dalam Istana Mengkunegaran untuk mendukung pelaksanaan misi Agung tersebut.⁷

Berkaitan dengan misi pelestarian peninggalan budaya leluhur, pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII, didirikan P.T. Gamelan Mangkunagaran yang membuat serta menjual Gamelan. Selain itu juga terdapat kegiatan Bina Budaya yang merawat serta membuat barang-barang seni seperti: topeng, wayang kulit, golek dan lain sebagainya.

Pada masa Mangkunegara VIII karya-karya tari yang telah hidup pada masa-masa sebelumnya tetap eksis. Pada masa itu meski tidak banyak karya tari baru yang dihasilkan, namun masih sering mengadakan gelar-gelar karya dalam setiap acara penting di dalam maupun di luar Pura Mangkunagaran, seperti *tingalan wiyosan*, *tingalan jumenengan*, Halal Bihalal, Penyambutan Tamu, pertunjukan wisata, misi-misi kesenian ke Luar Negeri, Seminar, Simposium, dan lain sebagainya.

⁶ Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984 Jumenengan Dalem Sampeyan Ingkang Jumeneng Mangkoenegoro VIII hing Surakarta, suryo kaping 19 juli 1984 hing Pendapi Ageng Mangkunagaran. 1984. “Lelampahan Dalem (riwayat) Sampeyan Dalem Ingkang Jumeneng Mangkoenagara VIII” hing Surakarta. Hal. 41.

⁷ Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984 Jumenengan Dalem Sampeyan Ingkang Jumeneng Mangkoenegoro VIII hing Surakarta, suryo kaping 19 juli 1984 hing Pendapi Ageng Mangkunagaran. 1984. “Lelampahan Dalem (riwayat) Sampeyan Dalem Ingkang Jumeneng Mangkoenagara VIII” hing Surakarta. Hal. 42.

C. Keberadaan Seni Pertunjukan (khususnya tari) Pada Masa Mangkunegara VIII

Pada awal masa Pemerintahan Mangkunegara VIII, kondisi - situasi politik, ekonomi dan keamanan mengalami kekacauan karena adanya pergerakan revolusi kemerdekaan, pada tahun-tahun awal kemerdekaan Republik Indonesia kehidupan seni (khususnya di Pura Mangkunagaran), secara kuantitas mengalami kemunduran, terlebih lagi pada masa-masa itu pemerintahan Pura Mangkunagaran lebih banyak tinggal di Jakarta sehingga Pura Mangkunagaran mengalami vakum.⁸ Namun demikian Mangkunegara VIII tidak mengabaikan tugas pokoknya sebagai pemelihara dan penjaga kehidupan dan perkembangan seni budaya sebagai warisan leluhur yang *adi luhung*. Pada masa itu tidak banyak karya baru yang diciptakan, namun eksistensi seni tetap dijaga dengan baik, dengan selalu menggelar karya-karya seni – tari dalam setiap kesempatan. Upaya untuk selalu menjaga kehidupan dan perkembangan tari dilakukan dengan penciptaan – penciptaan tari, meski dalam intensitas yang tidak begitu tinggi. Upaya pelestarian dilakukan dengan mengadakan penggalan-penggalan terhadap hasil-hasil karya tari peninggalan leluhur yang pernah hidup di Pura Mangkunagaran.

Pada perjalanan selanjutnya kehidupan tari masa Mangkunegara VIII mengalami perkembangan yang cukup berarti. Hal tersebut dikarenakan Mangkunagaran mulai membuka diri dan bahkan mulai merangkul seniman-seniman dari luar Pura diantaranya: Sunarno, Wahyu Santoso Prabowo, Sujendro, Sujopo, Daryono, Hari Mulyatno, Samsuri, Suharji, Bambang Suryono, Bambang Suhendro, Rusini, Kurniati, Hadawiyah dan lain sebagainya. Keberadaan tari yang tetap eksis, beberapa penciptaan tari baru dan tari hasil penggalan-penggalan akan dijelaskan pada pembahasan berikut ini.

1. Tari Gambyong Pareanom

Sehubungan dengan penciptaan karya tari, pada tahun 1950-an, Mangkunegara VIII mempunyai pemikiran untuk mewujudkan simbol Pareanom⁹ kedalam sebuah tarian. Kemudian Mangkunegara VIII mengutus ketua bidang kesenian Mangkunagaran yaitu: R. Ng. Tjitro Suhario dan para penari yaitu: Nyi Bei Mintararas dan R.M. Rono Suropto untuk membantu dalam mewujudkan tari yang dimaksud. Mengenai gerak tarinya, Mangkunegara VIII mempunyai ide untuk memasukkan unsur gerak tari ‘taledek’, seperti yang pernah dipelajari oleh para ahli tari zaman Mangkunegara II. Susunan tari tersebut juga ditambah gerak dari tari-tari kraton lain yang dirasa cocok. Kemudian tersusunlah tari baru yang mirip Srimpi. Penarinya wanita berjumlah empat, tetapi karakter tarinya lincah dan ‘kenes’ (centil). Tari tersebut selesai disusun pada tahun 1951 yang diberi nama Gambyong Pareanom.¹⁰

⁸ Hari Mulyatno, F. 1992. “ *Tari dan Pengembangan Pariwisata Istana Pura Mangkunagaran*”, Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta.

⁹ Pareanom adalah istilah untuk menyebut warna kuning yang dipadu dengan warna hijau. Pada Zaman Mangkunegara VII (1916 – 1944) Pareanom sudah menjadi warna bendera Mangkunagaran, yaitu hijau dan kuning.

¹⁰ Rekso Pustaka-Mangkunagaran.1993. “ *Gambyong Pareanom*” *Joged Lambang Keluhuran Pura Mangkunagaran*”, No.44, 30 Oktober 1993, 29.



19. Foto para penari Gambyong Pareanom, berjumlah empat, yang mirip dengan Tari Srimpi. (Foto Koleksi Ibu Suyati Tarwo Sumosutargio)

Tari Gambyong Pareanom kemudian menjadi tari yang sangat dikenal di tengah masyarakat Surakarta dan sekitarnya. Sumber lain mengatakan bahwa nama Gambyong Pareanom, menurut Ibu Bei Mintalaras (Nyi Bei Mintararas) diberikan oleh Gusti Putri, Permaisuri Kanjeng Gusti Mangkunegara VIII dan tari ini disusun untuk dipersembahkan kepada Kanjeng Gusti Mangkunegara VIII dan disajikan pada upacara perkawinan Gusti Siti Nurul, adik Mangkunegara VIII di Istana Mangkunegaran pada hari Sabtu tanggal 24 Maret tahun 1951.¹¹ Pada kesempatan yang sama dipertunjukan juga Wayang Orang dengan cerita “Babad Alas Martani” Sumbangan dari dari Perkumpulan Seni Tari dan Seni Suara Kridha Beksa Wirama Yogyakarta.

2. Wayang Wong

Peristiwa yang berhubungan dengan eksistensi kehidupan tari dari Pura Mangkunagaran pada masa Mangkunegara VIII tercatat pada Hari Sabtu tanggal 24 Maret 1951 di Pendapa Ageng Mangkunagaran dalam acara perkawinan Gusti Raden Ajeng Siti Noeroel Kamaril Ngarasati Koesoemowardhani dengan Raden Mas Soejarso Soerjosoerarso. Pada acara tersebut ditampilkan Wayang Wong dengan mengambil lakon Babad Alas Martani, sumbangan dari Perkumpulan Seni Tari dan Seni Suara Kridha Beksa Wirama Yogyakarta.¹² Gusti Raden Ajeng Siti Noeroel Kamaril Ngarasati Koesoemowardhani adalah putri dari Mangkunegara VII (Almarhum) dan Raden Mas Soejarso Soerjosoerarso adalah putra dari Pangeran Suryo Surarso. Para penari yang tercatat dalam pernikahan tersebut adalah: R.M. Soedarsono, Sudibyo, R.M. Wisnu

¹¹ Sri Rochana Widyastutiningrum.1985/1986. “*Tari Gambyong Pareanom Mangkunagaran*”. Laporan Penggalan Seni Budaya Indonesia. ASKI Surakarta, 21.

¹² Perkawinan Gusti Raden Ajeng Siti Noeroel Kamaril Ngarasati Koesoemowardhani dengan Raden Mas Soejarso Soerjosoerarso. Pada hari Sabtu tanggal 24 Maret 1951 di Pendapa Besar Mangkoenagara, dengan pertundjukan Wayang Orang dengan tjerita “*Babad Alas Martani*” Sumbangan dari dari Perkumpulan Seni Tari dan Seni Suara Kridha Beksa Wirama Yogyakarta.

Wardhana, Sadikin (alm.), F. Ben Suharto Winotosumito (alm.), Ny. Sutanti Pringgobrata, dan lain-lain.¹³

Berkaitan dengan sumbangan pertunjukan wayang Wong dari Yogyakarta dalam pernikahan adik Mangkunegara VIII yaitu Gusti Raden Ajeng Siti Noeroel Kamaril Ngarasati Koesoemowardhani tersebut bisa dipahami karena garwa padmi Mangkunegara VII adalah Kanjeng ratu Timoer putri Kasultanan Yogyakarta (Ibunda G.R.Aj. Nurul).

Perlu diketahui bahwa pada masa Mangkunegara VI Pura mengalami krisis ekonomi. Kondisi tersebut juga berdampak pada keadaan ekonomi para abdi termasuk para seniman Wayang Wong Pendapa (Pura), sehingga banyak abdi dalem yang tergabung dalam Wayang Orang Pendapa mencari kegiatan di Luar Pura. Namun kemudian pada Mangkunegara VII Wayang Wong kembali hidup dan berkembang dengan baik (lihat Bab V).

Keberadaan Wayang orang Mangkunagaran pada masa mangkunegara VIII, telah keluar dari Pura Mangkunagaran, sebagian kelompok tergabung dalam kelompok wayang orang RRI Surakarta dan sebagian lagi masuk dalam wayang orang Sriwedari, serta kelompok wayang orang yang lain. Kelompok Wayang Wong Panggung pada Mangkunegara VIII yang cukup terkenal adalah kelompok Wayang Wong kelilingan (tobong), yang dipimpin oleh Ndoro Bok, seorang kerabat Mangkunegara.

3. *Golek Montro*

Pada tanggal 19 Juli 1964, diadakan pagelaran di Pandapa Ageng Mangkunagaran dalam acara Sunatan G.B.R.M. Soedjiwo Hardjosaroso, Ulang tahun Penobatan Mangkunegara VIII dan wisudan. Karya seni yang digelar yaitu adalah : Tari Golek Montro yang dibawakan oleh Raden Adjeng Sjahrijati Hamidjajasantoso.¹⁴ Tari Golek Montro merupakan tari yang tercipta pada masa Mangkunegara VII yang diangkat dari sumbernya yaitu Kasultanan Yogyakarta. Tari golek berasal dari Yogyakarta namun dalam prosesnya diserap oleh Pura Mangkunagaran dengan cara belajar di Pura Pakualaman Yogyakarta (Kridha Beksa Wirama), juga yang dengan cara mengundang guru, dengan tujuan agar bisa memberi pelajaran tari di Mangkunagaran. Pada perjalanan selanjutnya Golek Montro tersebut berevolusi dan menjadi Tari Gaya Mangkunagaran.

4. *Langendriyan dan Tari Handaga Bugis*

Pada tahun 1957 tepatnya pada acara Konferensi Kehutanan Asia –Pacifik di Pura Mangkunagaran dipertunjukkan Langendriyan dan Tari Handaga Bugis untuk menyambut para tamu dari anggota delegasi Luar Negeri yang datang dalam acara Konferensi tersebut. Langendriyan Mangkunagaran merupakan kesenian yang mirip dengan wayang wong/ketoprak (yang menggunakan alur cerita), hanya saja dialognya menggunakan tembang. Cerita yang dibawakan adalah tentang sejarah Majapahit. Kesenian ini muncul atas ide dari saudagar batik yang bernama Godlieb Killiaan. Godlieb adalah seorang saudagar batik di Surakarta, pada saat mengawasi para pekerjanya (sebagian besar para wanita), dia sering melihat para pembatiknya bekerja sambil menyanyikan tembang Jawa, dia tertarik dan berniat untuk menggarapnya menjadi sebuah tontonan, kemudian oleh

¹³ Suharti, Theresia. 1990. "*Tari Mangkunagaran Suatu Pengaruh Bentuk dari Gaya Dalam Dimensi Kultur 1916 – 1988*". Thesis UGM Yogyakarta, hal.84

¹⁴ Rancangan Karsa Dalem Djumenengan-Supitan Putra Dalem Tuwin Wisuda Pangram Ing Mangkunegaran, Surja Kaping 19 Juli 1964.

Raden Mas Tondokusumo, seorang ahli gendhing tari dan putra mantu Mangkunegara IV, ide Godlieb digarap menjadi kesenian Langendriyan. Setelah Godlieb bangkrut kesenian tersebut diserahkan sepenuhnya pada Mangkunagaran. Pada zaman Mangkunegara V, diadakan pentas Langendriyan yang menggunakan gelar tari yang dimainkan oleh 3 orang penari, dengan memerankan tokoh yaitu: Damarwulan, Menakjingga, dan Dayun. Mangkunegara V yang merancang sendiri busana para penari seperti busana pada wayang wong/ketoprak. Oleh sebab itu lalu disebut dengan Langendriyan 3, sesuai dengan jumlah pemainnya. Lakon yang dibawakan pada saat itu adalah Menakjingga Lena. Menginjak tahun 20-an yaitu pada masa pemerintahan Mangkunegara VII, pemain pada kesenian Langendriyan ditambah lagi menjadi 7 orang, yang kemudian disebut dengan Langendriyan 7. Penambahan pemain yaitu pada peran: Sabdopalon, Nayagenggong, Wahito dan Puyengan. Kesenian ini mengalami masa kejayaan pada tahun 1930 dan ada dalam kesempurnaan karena telah berhasil menampilkan semua babak lakon yaitu: Damarwulan Ngarit, dan Rabine Damarwulan.¹⁵

Pegelaran seni tari pada masa Mangkunegara VIII tidak hanya terbatas di dalam Pura Mangkunagaran saja, melainkan juga dipentaskan di luar pura, dan untuk berbagai keperluan. Seperti yang tercatat pada peristiwa Pentas Seni yang diselenggarakan pada tanggal 16 – 17 Januari 1959 di Bandung. Pada acara Dies Natalis ke IV Perguruan Tinggi Katholik Parahiangan, yang dalam kesempatan itu dipersembahkan Malam Kesenian Mangkunagaran, sumbangan dari Sri Paduka Mangkunegara VIII beserta Permaisuri. Tari yang dipertunjukkan adalah:

5. *Tari Srimpi*

Tari Srimpi yang dipertunjukkan dalam acara Pegelaran karya seni tari Mangkunagaran di Bandung tersebut, menunjukkan peperangan antara Rara Sirtupilaheli, putri Raja Karsinah dan Retna Sudarawerti adik dari Raja Kandjun (babad Menak). Dalam perkelahiannya yang seru mereka mempergunakan busur dan anak panah. Tidak ada yang kalah ataupun menang dalam perkelahian ini namun hanya merupakan adu kekuatan (perbandingan), yang menunjukkan bahwa keduanya memiliki kekuatan yang sama.

6. *Gatutkaca Gandrung*

Tari Gatutkaca Gandrung pada kesempatan itu ditarikan dalam 4 bagian :

Bagian I, diiringi dengan Kinanti Pangukir (Pawukir).

Mempertunjukkan saat-saat Gatutkaca yang sedang merasakan panah asmara yang sedang melanda hatinya, sehingga ia lupa bahwa ia sedang terbang berputar-putar melayang di udara, lalu jatuhlah Gatutkaca ke tanah.

Bagian II, diiringi dengan Bendrongan (Lancaran Bendrong).

Pada bagian ini dipertunjukkan bagaimana Gatutkaca bangun dari pingsan, tetapi dalam kondisi yang demikian masih saja dia dimabuk asmara. Diulurkannya tangannya dengan maksud hendak memeluk jantung hatinya. Namun dia segera

¹⁵ Rekso Pustaka-Mangkunagaran. "Kesenian Langendriyan Mandraswara". 2005. *Penyebar Semangat*. No 36, 3 September 2005, hal.27-44.

sadar bahwa itu hanya hayalannya, dan yang ada didepannya ternyata hanya kosong bukan gadis pujaan yang dihadapinya, dia sangat kecewa dan dibanting-bantingkannya ke tanah serta menggeleng-gelengkan kepala berulang-ulang.

Bagian III, diiringi Pucung Rubuh.

Dalam adegan ini masih ditampilkan perasaan cinta yang berkobar. Sehingga yang muncul, adalah gerakan – gerakan berhias yang menggambarkan seseorang yang sedang dimabuk cinta, (oleh sebab itu tari ini juga sering disebut dengan tari ‘berhias’). Gatutkaca selalu terbayang jantung hatinya yang seolah-olah ada di hadapannya, oleh sebab itu di dalam gerakan berhias seringkali berhenti sesaat.

Bagian IV, diiringi Srepegan. Dalam adegan ini dipertunjukkan betapa Gathutkaca tetap teguh pendiriannya dalam mencari Pergiwa sang pujaan hatinya. Lalu dia kembali terbang ke udara sambil melihat sekeliling bumi. Dan dengan kecepatan tinggi bagaikan anak panah dia turun dan mengunjungi Pergiwa.¹⁶

Pegelaran tari di Mangkunagaran juga tidak hanya terbatas pada kepentingan ritual saja melainkan untuk berbagai acara, seperti yang tercatat pada tanggal 13 Maret 1974, dalam acara Konferensi Inotech yang didatangi oleh peserta dari beberapa negara. Pada resepsi kehormatan untuk para anggota Konferensi Inotech digelar tari-tarian Jawa klasik di Mangkunagaran. Tari-tari yang dipergelarkan adalah Srimpi Mandrarini, Gambyong dan Langendriyan.

7. *Tari Srimpi Mandrarini.*

Karya Tari Srimpi Mandrarini yang disusun pada masa Mangkunegara V digelar kembali dalam acara Konferensi Inotech (13 Maret 1974). Dalam sinopsis dipaparkan bahwa: kata Mandrarini berarti; ‘Mandra’ berarti tari dan ‘Rini’ adalah wanita, dengan demikian Mandrarini berarti tarian yang dibawakan oleh para wanita. Tari Srimpi Mandrarini menggambarkan adu kekuatan antara Ratu Suprabawati dan Dewi Genawati, dari Sigaluh dengan Ratu Srikaya Rajadhi dan Dewi Nilawati dari Nungswa Brambang. Cerita ini diambil dari siklus Panji.

8. *Tari Gambyong*

Tari Gambyong yang dipergelarkan tercatat dalam acara Konferensi Inotech tersebut disuguhkan pada para tamu / anggota dan dikenalkan sebagai tari yang paling terkenal di tengah masyarakat Jawa. Pada Sinopsis yang memaparkan tentang pertunjukkan tari tersebut merupakan tari yang tidak menggambarkan karakter / tokoh tertentu dari sebuah legenda atau cerita, tetapi menggambarkan kecantikan dan kelincahan seorang perempuan. Penari tidak menggunakan kebaya, dan hanya menggunakan kain / jarit, kemben dan sampur, mengenakan sanggul dengan diuntai bunga melati, asesoris cunduk mentul, cunduk jungkat. Mengenakan kalung untaian bunga melati, gerakannya selaras dengan irama gendhing tarinya.

¹⁶ Panitia Dies Natalis ke IV PT Katolik Parahiangan. “Mempersembahkan Malam Kesenian Mangkunagaran”. Sumbangan dari Sri Paduka Mangkunegara VIII beserta Permaisuri. Bandung: Panti Budaja Kleijne. Bandung 16-17 Januari 1959. hal. 1-8.

9. Langendriyan

Langendriyan dipertunjukkan pada saat itu menceritakan kisah Damarwulan.¹⁷ Langendriyan pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII mengalami perkembangan yang berarti, di dalam maupun di luar tembok Mangkunagaran (tahun 1970-an mengalami perkembangan yang cukup baik). Pada tahun 1975 Himpunan Wanita Mangkunagaran (HWMN) berusaha membentuk kelompok penari yang terdiri atas putri-putri kerabat Mangkunagaran untuk mempergelarkan Langendriyan Mangkunagaran usaha ini merupakan upaya pelestarian Langendriyan sekaligus mengajak kerabat Mangkunagaran untuk tetap melestarikan dan mempunyai rasa memiliki kesenian yang dimilikinya. Koordinator kelompok Langendriyan tersebut adalah R.A. Praptini Partaningrat, dan para pelatuhnya adalah R.M.H. Suseno Suryosumarto, Nyi Bei Mintalaras (Nyi Bei Mintararas), Ng.Pusporaras Suseno dan Wursitolaras. Pendukung Langendriyan pada saat itu adalah: Ninik Partaningrat sebagai Damarwulan, Sunarsasi sebagai ratu Ayu Kencana Wungu, Ari Sukardi sebagai Layang Seta, Watik Suropto sebagai Layang Kunitir, Sri Rochana Pudjosoekarno sebagai Menakjinggo, Nuki Suseno sebagai Anjasmara dan Agung sebagai Dayun, didukung pula oleh Aniek Suseno, Ambar, Indra, Fitri, Tutut, Soedoro, Rosari Iskandar, Irawati Kusumorastri, Dewi Suprpto, dan Ibu Dina Wuryanto.¹⁸

Langendriyan yang dipergelarkan pada saat itu mengalami perubahan-perubahan, diantaranya adalah pada tembang. Perubahannya adalah adanya pengurangan pada jumlah pupuh tembang, dan tembang yang seharusnya dilakukan oleh para penari, dilakukan oleh para waranggana atau pesindhen. Lakon yang dibawakan adalah Menakjinggo Lena dan Ronggolawe Gugur. Pada tahun 1981 tepatnya tanggal 9 Agustus 1981 digelar Langendriyan dengan Lakon Menakjinggo Lena dalam rangka Syawalan Kerabat Mangkunagaran di Pendapa Mangkunagaran dan juga ketika upacara *Wiyosan Dalem* Mangkunegara VIII pada tahun yang sama.

Kelompok Langendriyan yang dikelola oleh HWMN ini bertahan sampai tahun 1983, dan pentas terakhirnya dilakukan di Manggala Wana Bhakti Jakarta, untuk keperluan Syawalan Keluarga Besar Suryosumirat dengan lakon Ronggolawe Gugur. Kemudian Langendriyan semakin jarang dipergelarkan setelah para guru yang melatih penari meninggal dunia yaitu; R.M.H. Suseno Suryosumarto, Nyi Bei Mintalaras (Nyi Bei Mintararas), dan Wursitolaras. Namun kemudian pada tahun 1986 mulai dipergelarkan kembali oleh R.M.T. Tarwo Sumasutargio dengan lakon Ronggolawe Gugur yang melibatkan para penari Mangkunagaran dan para penari dari luar Mangkunagaran yaitu dari SMKI dan STSI Surakarta (yang sebelumnya bernama ASKI Surakarta), para pelatuhnya adalah; R.T Rono Suropto, Puspitararas Suseno dan Suyati Tarwo Sumasutargio.¹⁹

¹⁷ Rekso Pustaka. 1974. "Performance Of Javanese Classical Dance" At The Reception in Honour Of The Members Of The Inotech Conference In The Mangkunegara Palace Suarakarta, Cetral Java Indonesia. On The Evening Of 13 rd March 1974. 2-4.

¹⁸ Sri Rochana Widyastutiningrum, dkk. 1994. "Langendriyan Mangkunagaran Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya". Laporan Penelitian STSI Surakarta, 20-23.

¹⁹ Sri Rochana Widyastutiningrum, dkk. 1994, 23-25.

10. Fragmen (Drama Tari) Arjuna Wiwaha

Sesuai dengan tugas yang diemban oleh Mangkunegara VIII sebagai penerus dan pelestari seni Pura sebagai kekayaan budaya yang mempunyai nilai *adiluhung*, dalam setiap acara selalu menggelar karya seni. Seperti yang tercatat pada tanggal 19 Juli 1984 dalam acara Peringatan Penobatan Mangkunegara VIII di Pendapa Ageng Mangkunagaran, selain dipergelarkan Tari Bedhaya *Anglirmendhung* juga di gelar pula Fragmen yang berjudul Harjuna Wiwaha. Memetik dari “Serat Pakem Ringgit Purwa Harjuna Wiwaha” (Begawan Ciptoning). Dimulai setelah Raden Harjuna luput dari godaan para dewa sampai pada Raden Harjuna menerima kemulyaan. Guru tari fragmen Harjuna Wiwaha adalah: Ibu Waluyo Soerjosuwito, Ibu Tarwo Sumosutargio, dan R.M. Rono Suropto. Para penari yang terlibat adalah: Indrawati sebagai Arjuna, Bowo sebagai Bethara Indra, Roni sebagai Brama, Anto sebagai Newatakawaca, Ambar sebagai Supraba. Bertindak sebagai penari bidadari adalah: Cita, Lanti, Rima, Retno, Agung dan Dewi.

Pada masa Mangkunegara VIII, lingkungan Pura Mangkunagaran semakin terbuka lebar, meski di dalam pura sendiri mengalami krisis penari, terutama penari putra. Untuk tetap menjaga keberadaan tari Mangkunagaran, pihak Pura Mangkunegaran kemudian mulai melibatkan beberapa penari dari luar, terutama dari ASKI. Mulai saat itu kehidupan tari di Pura Mangkunagaran semakin tumbuh dengan baik dan semarak. Hal tersebut ditandai dengan pementasan karya tari dari luar Pura. disamping itu pura Mangkunagaran juga selalu menjalin kerjasama dengan seniman dari luar tembok pura, diantaranya dengan Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta dan SMKI sebagai Lembaga Pendidikan Seni Formal. Seperti dapat disimak pada bulan Desember 1982 telah diadakan Mukhtamar IDI ke XVIII. Pada kesempatan penutupan acara tersebut yaitu tanggal 21 Desember 1982 diadakan pagelaran Sendratari Sinta Hilang. Sendratari ini disusun oleh Sunarno, Wahyu Santosa Prabowo, Pamardi. Mereka adalah seniman-seniman dari Akademi Seni Karawitan Indonesia (ASKI) Surakarta /PKJT (Pusat Kesenian Jawa Tengah). Sedangkan iringannya disusun oleh B. Subono juga dari ASKI Surakarta. Sendratari ini diambil dari epos Ramayana, pada bagian yang menceritakan penculikan Shinta oleh Rahwana, Raja Alengka yang sangat menginginkan Shinta.

11. Sendratari Sinta Hilang

Sendra Tari Sinta hilang yang dipergelarkan dalam acara Mukhtamar IDI ke XVIII, disusun dalam 5 adegan.

Adegan I diawali dari Hutan Dandaka, yaitu tempat pengasingan Rama, Shinta dan Lesmana adik Rama untuk menyingkiri fitnah dari keluarga. Shinta yang ditinggal oleh Rama dan Lesmana untuk memburu Kijang Emas (jelmaan Kalamarica, raksasa bawahan Rahwana) atas permintaan Shinta.

Adegan ke dua, Shinta diculik oleh Rahwana yang menjelma menjadi seorang pendeta tua untuk menarik iba Shinta agar Shinta mau menolong dan keluar dari garis pelindung yang dibuat oleh Lesmana.

Pada adegan ketiga terjadi perang kembang antara Lesmana dengan raksasa-raksasa tentara Rahwana dan Rama dengan Kalamarica.

Adegan keempat menyuguhkan burung Jatayu seekor burung raksasa yang berusaha menolong Shinta, namun kemudian dilukai oleh Rahwana, yang kemudian ditemukan oleh

Rama dan Lesmana. Sebelum meninggal burung itu sempat memberitahukan kepada mereka bahwa Rahwana yang menculiki Shinta.

Adegan terakhir atau adegan ke-lima Rama mengutus Hanuman (kera putih) dan bersama kera lain yang mengabdikan kepada Rama, mencari dan melihat keadaan Shinta di Alengka.

Secara rinci para penari yang terlibat adalah: Sunarno, Pamardi, Didik B wahyudi, Tutik Yuniwati, Wahyu Santosa Prabowo, Haryono, Trijono, Suharji, Daryono, Maryono, Djatmiko, dan Srihadi, semuanya adalah seniman dari ISI Surakarta (dulu ASKI).

Penggalian – Penggalian Tari

Pada masa pemerintahan Mangkunagara VIII, tari-tari yang telah diciptakan oleh para leluhur tetap eksis dan terjaga dengan baik bahkan tercipta pula karya tari baru (Gambyong Pareanom Mangkunagaran).

Masa pemerintahan Mangkunegara VIII, sesungguhnya Pura Mangkunagaran mulai dibuka untuk kepentingan tourism. Seperti yang tertulis di dalam sebuah catatan tentang pertunjukkan tari, yang memaparkan bahwa:

*Since 1968, The Mangkunagaran Palace is opened to tourist, both foreign and domestic, where they are pleased to have opportunity of getting inside views of the historical Javanese Palace. VISIT THE MANGKUNAGARAN PALACE IN SALA AN INTERESTING TOURIST ATTRACTION IN CENTRAL JAVA.*²⁰

Berkaitan dengan hal tersebut, kemudian khususnya setelah era tahun 70-an banyak diadakan penggalian-penggalian serta mulai banyak susunan-susunan tari baru yang dihasilkan oleh seniman tari dari dalam tembok Pura Mangkunagaran bahkan dari luar tembok kraton (seperti yang telah dipaparkan diatas).

Sebagai upaya pelestarian pada masa Mangkunegara VIII dilakukan penggalian-penggalian terhadap karya tari yang telah diciptakan oleh para leluhur. Penggalian-penggalian yang telah berhasil dilakukan diantaranya adalah.

12. Tari Bedhaya Anglirmendhung

Rekontruksi/Penggalian terhadap tari Bedhaya *Anglirmendhung* pada tahun 1981 merupakan peristiwa penting dalam kehidupan seni tari dalam masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunagara VIII. Pelacak dan pelaku rekonstruksi Tari Bedhaya *Anglirmendhung* dikoordinir oleh R.Ay. Praptini Partaningrat. Informasi tentang Tari Bedhaya *Anglirmendhung* sebagai milik Mangkunagaran berdasarkan pada tulisan Brajapamilih (informasi dari Moelyono Sastranaryatmo). Sedangkan seniman yang merekontruksi adalah Suciati Joko Suharjo dan Sunarno.

Tari tersebut pada akhirnya berhasil dipertunjukkan kembali di Pringgitan Pura Mangkunagaran setelah 145 tahun ‘menghilang’, (hampir satu setengah abad yang lalu). Pentas pertama kali Tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang telah direkonstruksi tersebut diadakan di Pura Mangkunagaran, dengan ditarikan oleh 3 orang penari putri.

²⁰ Reksa Pustaka. 1974. “Performance Of Javanese Classical Dance” At The Reception in Honour Of The Members Of The Inotech Conference In The Mangkunegara Palace Suarakarta, Cetral Java Indonesia. On The Evening Of 13 rd March 1974. P. 1.

Pentas Tari Bedhaya *Anglirmendhung* ini terlaksana karena ada hubungan baik antara TVRI Yogyakarta – Jakarta dan Mangkunagaran. Pada awalnya rekonstruksi dilakukan sehubungan dengan rencana TVRI Yogyakarta yang berniat untuk menayangkan karya tari dari Mangkunagaran. Dari pemikiran itu pihak Mangkunagaran kemudian merekonstruksi tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang dianggap sebagai ‘pusaka’ peninggalan leluhur (Pangeran Sambernyawa/Mangkunegara I)²¹. Kemudian diadakan perekaman tepatnya pada tanggal 12 Desember 1981 (15 Sapar 1914), antara pukul 19.00 - 19.30, yang ternyata itu menandai kembalinya Tari Bedhaya *Anglirmendhung* ke Pura Mangkunagaran.²²

Kembalinya Beksan *Anglirmendhung* ini atas inisiatif Mangkunegara VIII, untuk mengukuhkan kembali Tari Bedhaya *Anglirmendhung* menjadi *langenPura Mangkunagaran*. Disamping untuk menghidupkan kembali adat tradisi digelarnya ‘pusaka’ kerajaan disetiap peringatan kelahiran raja maupun peringatan penobatan raja. Tari Bedhaya *Anglirmendhung* untuk selanjutnya menjadi pusaka Mangkunagaran, karena dianggap mempunyai arti yang penting bagi Mangkunagaran, yaitu merupakan salah satu upaya pembinaan kekuasaan Mangkunagaran, yang hingga kini masih dilakukan. Hal ini disebabkan karena penciptaan tari ini mempunyai latar belakang historis. Untuk selanjutnya tari ini selalu dipergelarkan dalam acara-acara resmi kerajaan, seperti pada Upacara ‘khol agung’ Pangeran Sambernyawa 24 windu pada tanggal 6 Maret 1982, digelar Tari Bedhaya *Anglirmendhung*. Begitu juga ketika memperingati Ulah Mangkunegara VIII dalam genap usianya yang ke 64 tahun, tepatnya tanggal 14 Maret 1982. Dalam kesempatan acara Pengukuhan *Anglirmendhung* sebagai *langenpraja* Pura Mangkunagaran.²³ Untuk selanjutnya Tari Bedhaya *Anglirmendhung* selalu dipergelarkan dalam acara-acara penting di Pura Mangkunagaran.

Tari Bedhaya *Anglirmendhung* beserta gendhingnya – Gendhing *Anglirmendhung*, sesungguhnya telah ada pada zaman K.G.P.A.A. Mangkunegara I (RM. Sahid atau Pangeran Sambernyawa) tahun 1790 Masehi sampai pada zaman pemerintahan K.G.P.A.A. MN III, tahun 1835 Masehi, sebagai *langenpraja* yang diagungkan dan bagi komunitas Mangkunagaran diyakini membawa kemakmuran rakyat Mangkunagaran. Namun kemudian ketika Sri Mangku Negara III diambil putra menantu oleh Sri Paku Buwana V (tahun 1835), Tari (*langen beksa*) Bedhaya *Anglirmendhung* dipersembahkan kepada mertuanya (PB V), dengan hanya menyertakan 3 orang penari. Setelah di Kasunanan, ditambah satu penari dan dimasukkan dalam genre tari srimpi, yaitu Tari Srimpi *Anglirmendhung*. Tari Srimpi *Anglirmendhung* gubahan Sri Paku Buwono V (mertua R.M. Sahid) tersebut ditarikan oleh 4 penari dan tidak menggunakan pistol sebagai properti tarinya.

Dari peristiwa itu kemudian Gendhing *Anglirmendhung* yang berada di Mangkunagaran sudah tidak terdengar lagi dan Tari Bedhaya *Anglirmendhung* tidak lagi menjadi tarian (*langenpraja*) Mangkunagaran, tetapi berpindah ke Kraton Kasunanan.

²¹Tari Bedhaya *Anglirmendhung* diketahui sebagai milik Mangkunagaran berdasarkan pada tulisan Brajapamilih (Informasi dari Moelyono S) dan Praptini Partaningrat, dan yang menyebutkan juga bahwa Tari Bedhaya *Anglirmendhung* ditarikan oleh 3 orang penari wanita.

²² Reksa Pustaka. “Bedhaya *Anglirmendhung* Pusaka Pura Mangkunagaran” Jaya Baya 24 Januari 1982, halaman 172.

²³ Budi Sulistyowati.1989. “Fungsi Bedhaya *Anglirmendhung* Sebagai Legitimasi kekuasaan di Mangkunagaran”. Fakultas Ilmu Sastra dan Politik, Universitas Indonesia Jakarta. hal 142
Wisnu Widodo.1984. “Tarian Sakral Bedhaya *Anglirmendhung* yang Lenyap 145 Tahun Akan Muncul Lagi”. Harian Suara Merdeka 18 Juli 1984.

Akan tetapi Selanjutnya dijumpai di Kraton Surakarta Hadiningrat, adanya Gendhing Srimpi *Anglirmendhung*. Cakepan sindenan Gendhing *Anglirmendhung* sebelum diubah menjadi Gendhing Srimpi *Anglirmendhung*, berisikan sanjungan terhadap “ Kusuma Trahing Wijiling Maratapa, Wong Agung Prawira ing Surakarta Ingkang Mentas Unggul Yuda”.²⁴ Cakepan itu terdengar lagi ketika tari Bedhaya *Anglirmendhung* kembali dipergelarkan di Pura Mangkunagaran. Gendhing *Anglirmendhung* dari hasil rekontruksi tersusun dalam tiga bagian yaitu: Patetan (Patet Barang jangkep), Gendhing Kemanak dan Gendhing Ketawang Mijil. Adapun syair-syair dalam setiap bagian dari gendhing Anglir Mandhung adalah sebagai berikut.

Patetan

Patetan barang jangkep.

*Anglirmendhung kang binaryo Langenprojo
O Ande, Purwanira Jeng Gusti Mangkunegara
Ande, ping sajuga-kang ayasa diprakosa*

Gendhing Kemanak

*13. Anglirmendhung kang wadyo bala wus tata
Aglar samya sumiwi
santana arampak
Samya busana endah
Ne ka warnaTinon asri
lir singalodra,
sadoyo golong pipit*

*14. Swara nata ingkang pangandika nata
Kanjeng sri narapati
nitih Rata retna
Pangirit kuda asta
binusanan murub adi [sic!]*

Cakepan (syair) Ketawang *Tinon Asri* yang digunakan untuk bagian kedua tari Bedhaya *Anglirmendhung* (setelah Tembang *Durma*) adalah sebagai berikut:

*Tinon asri enggih
Kang mentas menang jurit
Wong agung babo-
Wus pinasti den ira jumeneng
Aji suka kaduk luwih – kaduk luwih
Wisikan nata ing bala kang satriya
Mancur kang cahya awening
Wong agung agawe mulyo
Tuluseno mukti sari awibawa
Tulus asuka wirya.*

²⁴ Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984, 46.

Ketawang Mijil

*Asri kang upacara ngideri,
Ambra lamun tinon,
Murub mancur, mubyar ujwalane,
Surem ingkang, di wongkara ngalih,
Lir asmara wilis,
Kasmaran kadulu,*

1. *Kekuwunge tan ana madhani,
Dinulu mencorong,
Limpat guna sapari bawana,
Satru mungsuh sumuyut ngabekti,
Tan ana tumandhing,
NARENDRA pinunjul,*
2. *Wadyabala sami lulut asih,
Jal westri ponat wong,
Samya tresna sumungkem GUSTINE,
Suka bungah tulus mengku nagri,
Inkang sangit asih,
Kang agething lulut,*
3. *Pra sentana sedaya jrih asih,
Tan anakang moncol,
Samya lulut rumesep penede,
Datan wonten ingkang amadhanggi,
NARPATI linuwih,
Suka-lileng kalbu,*
4. *Lir raditya, baskara ening,
Ujwalanya katon,
Trus widagda ing cipta mayane,
Tulus mukti sari,
KANGJENG SANG APRABU*

Tari Bedhaya *Anglirmendhung* merupakan tari sakral Pura Mangkunagaran sehingga pada setiap pementasannya harus dibarengi dengan sesaji Ketawang Alit yaitu: ketan beras, enten2, jajan pasar, bekakak, sekul megana, sekul golong, sekar setaman, sekar uteran (wungun kuluk) 5 macam: kanthil, kenanga, mlathi, mawar merah dan putih. Yang bertugas menghunjakkan sesaji adalah lurah abdi dalem yang paling tinggi pangkatnya dan memakai dodot dan gelang ukel.²⁵

Kesakralan nampak juga dalam proses penampilan tari, sebelum tarian dipentaskan, para penari harus mendengarkan doa (*uluk-uluk*) yang dilantunkan oleh *lurah* tarinya, yang pada saat setelah berhasil direkonstruksi dan untuk kemudian selalu dipergelarkan dalam acara-acara penting Pura Mangkunagaran pelantun doa tersebut

²⁵ Budi Sulistyowati.1989. "*Fungsi Bedhaya Anglirmendhung Sebagai Legitimasi Kekuasaan di Mangkunagaran*". Fakultas Ilmu Sastra dan Politik, Universitas Indonesia Jakarta. hal 158. Jaya Baya 24 Januari 1982, 172.

adalah Ibu Menggung Mardusari. Tembang berisi doa yang dilantunkan tersebut adalah tembang Dandhang Gula yang maknanya sama dengan Alfatehah. Sebagai berikut.

*Awigenam astu namas Siddhi
Ingsun amiwiti amemuja
Nebut nama ing Suksmane
Dunya akiratipun
Datan pegat tansah pinuji
Angapura wong dosa
Ing salaminipun
Kawlasarsa anggegar
Lumuntur sadayaneki sihing gusti
Kala –kala laruta*

Semoga dijauhkan dari segala aral
melintang, dan
Disempurnakan pujian ini
Kuawali puji dan doaku ini
Dengan menyebut nama Junjungan Tuhan
Yang Maha Kuasa
Dan penguasa di dunia dan di akhirat
Tak henti-hentinya nama Mu selalu
diagung-agungkan dan dipuja
Kau lah maha pengampun bagi orang-
orang yang berdosa
Kau lah Sang Maha Pengasih nan
Penyayang bagi seluruh umat manusia
Tak ada hentinya kau tebarkan, kau
bagikan rejeki dan Rahmat Mu pula
Kasih dan sayang Mu tak mengenal pilih
kasih semua makhluk di dunia ini pasti
merasakannya.
Ku mohon kepada Mu duhai Tuhan Yang
Maha Kasih
Jauhkanlah dari gangguan apapun juga,
limpahkanlah rahmat Mu kepada seluruh
kerabat besar Mangkunagaran.

Gendhing *Anglirmendhung* dibagi menjadi dua yaitu; Gendhing Kemanak dan dilanjutkan dengan Mijil. Tari ini menggambarkan ketika K.G.P.A.A. Mangkunegara I akan masuk ke kota Surakarta, setelah menang perang melawan Pangeran Mangkubumi, seperti yang digambarkan melalui syair dalam tembangnya. Oleh Raden Ayu Praptini Partaningrat, pada saat rekonstruksi (1981) terpaksa pada gendhing Mijil, menggunakan Mijil Wigaringtyas, yang menurut para empu pada saat itu gendhing tersebut tidak sebot dengan Gendhing *Anglirmendhung*. Karena ingin segera mengembalikan Tari Bedaya *Anglirmendhung* seperti aslinya maka penarinya dikembalikan pada jumlah semula yaitu 3 (karena selama di kasunanan penarinya berjumlah 4). Tari bedhaya yang digelar pada saat peringatan penobatan raja ke 40 tersebut menggunakan Gendhing Ketawang Mijil, persembahan dari Bapak Martopangrawit. Belum ada kepastian apakah Gendhing tersebut akan melengkapi Gendhing *Anglirmendhung*, yang pasti masih menjadi pertimbangan para empu gendhing, untuk dipikirkan kembali.²⁶

Pada tanggal 19 Juli 1984 (juga tahun sebelumnya, 1983) dalam acara peringatan Penobatan Mangkunegara VIII di Pendapa Ageng Mangkunagaran di gelar tari Bedhaya *Anglirmendhung*. Guru tari yang mengajarkan tari Bedhaya *Anglirmendhung* untuk keperluan Peringatan Penobatan tersebut adalah Ibu Djokosuhardjo.

²⁶ Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984 Jumenengan Dalem Sampeyan Ingkang Jumeneng Mangkoenegoro VIII hing Surakarta, suryo kaping 19 juli 1984 hing Pendapi Ageng Mangkunagaran. 1984. "Lelampahan Dalem (riwayat) Sampeyan Dalem Ingkang Jumeneng Mangkoenagara VIII" hing Surakarta. Hal. 46.

Tari Bedhaya *Anglirmendhung* hingga pada saat itu masih ditarikan oleh 3 orang penari wanita. Keadaan gerak tarian Bedhaya pada saat itu, menurut watak gendhing, dan meskipun tari ini hanya ditarikan oleh penari yang berjumlah 3, namun termasuk ke dalam Bedhaya. Tiga (3) orang penari wanita itu diinterpretasikan sebagai Pangeran Sambernyawa (Raden Mas Sahid dan dua punggawanya). Sejak kembalinya tari tersebut ke Mangkunagaran (1982), hingga pada tahun 1987, masih dibawakan oleh 3 orang penari.

Selanjutnya Tari Bedaya *Anglirmendhung* selalu digelar dalam acara penting di Mangkunagaran seperti; upacara Peringatan Kelahiran Raja dan Peringatan Penobatan (raja) Mangkunegara. Pada perjalanan selanjutnya atas dasar ijin Mangkunagara VIII, Tari Bedhaya *Anglirmendhung* Sambernyawan dikukuhkan kembali menjadi tarian (*langenpraja*) Mangkunagaran. Mangkunagara VIII telah menghidupkan kembali adat tradisi kerajaan dalam acara peringatan kelahiran dan penobatan raja.

13. Tari *Srimpi Mandrarini*

Penggalian juga berhasil dilakukan pada Tari Mandrarini atau bisa disebut dengan tari Srimpi Mandrarini. Tari Mandrarini diciptakan pada masa pemerintahan Mangkunegara V. Tari ini menggambarkan empat prajurit wanita yang sedang berlatih kanuragan. Keempat penari tersebut merupakan tokoh dari dua kerajaan yaitu Nuswabrambang dan Sigaluh, dua orang raja wanita dan dua patihnya yang juga wanita, yaitu Radja Putri Suprabawati dan patihnya Dewi Genawati dari kerajaan Sigaluh perang tanding dengan Sri Kenya Rajadhi dan Patih Dewi Nilawati dari kerajaan Noengswabrambang. Dalam menarikan tari Srimpi Mandrarini penari harus mengenakan busana warna hijau dan kuning sebagai warna simbol dari Mangkunagaran. Properti yang dikenakan adalah cundrik dan gendewa serta anak panah yang ditempatkan pada *endong*. Tari ini diiringi gendhing Ladrang Gonjang-Ganjing dan berdurasi waktu kurang lebih 30 menit. Pada masa Mangkunegara VII dipadatkan oleh Ibu Bei Mintararas menjadi kurang lebih 15 menit. Setelah diadakan penggalian iringan yang digunakan adalah ladrang Gandasuli, dan perubahan pada kostum/busana tari. Penggalian tersebut melibatkan R.M. Rono Suropto (guru dan seniman tari Mangkunagaran), Suyarti Tarwo S. (penari Mangkunagaran), Umiyati (penari, sinden dan pemerhati seni di Mangkunagaran), R.A. Partini Partaningrat dan Wahyu Santoso Prabowo (seniman tari dari ASKI Surakarta).²⁷

²⁷ Tik Wahyuning, 1999. "*Tinjauan Koreografi tari Mandrarini Mangkunagaran*". Skripsi S1 Jurusan tari STSI Suarakarta, 28.



20. Tari Mandrarini (Srimpi Mandrarini) yang digelar di Pendapa Agung Mangkunagaran.

Selain itu, tari Gambyong Pareanom yang diciptakan pada masa Mangkunagara VIII pada tahun 1950-an juga masih sering ditampilkan, seperti diantaranya dalam acara halal Bihalal Kerabat Besar Mangkunagaran pada tahun 1987, dan pada saat yang sama dipertunjukkan pula Tari WiraPratama dan Tari Mandra Asmara.

Tari-tari yang masih tetap eksis pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII diantaranya, Srimpi Pandhelori. Tari Srimpi Pandhelori merupakan sebuah bentuk tari yang pertama dipelajari sesudah tari Sari Tunggal, tari dasar putri di Kridha Beksa Wirama Yogyakarta, pada waktu Gusti Nurul belajar. Sesudah itu kemudian menyusul Bedhaya Bedhah Madiun, Srimpi Moncar atau disebut pula Srimpi Putri Cina, dan lain sebagainya. Sampai pada masa pemerintahan K.G.P.A.A. Mangkunagara VIII, di Pura Mangkunagaran terdapat 2 tari Bedhaya yaitu: Tari Bedhaya *Anglirmendhung*, dan tari Bedhaya Bedah Madiun (tercatat ada Bedhaya Diradhameta, dan Bedhaya Sukapratama, namun hanya tinggal nama).



21. Tari Srimpi Moncar atau disebut pula Srimpi Putri Cina.



22. Tari Bedhaya Bedhah Madiun

Pada akhir kepemimpinan Mangkunegara VIII (1987) terjadi sebuah kesepakatan antara kerabat sehubungan potensi budaya Mangkunagaran dimasa mendatang. Seperti yang ditulis di dalam kesepakatan para kerabat Mangkunagaran yang telah dituangkan melalui Surat Keputusan (No.2/SKB/XI/1987, tentang pembentukan Culture Center dan Pembentukan serta Penunjukkan Personalia Tim kerja Untuk merumuskan tata kerja dan Organisasi Culture Center (Jakarta: 29 November 1987). Serta ajakan melalui ceramah yang berisi tentang pemahaman penggalian dan pembinaan sumber-sumber potensi yang bersifat lahir dan batin dari peninggalan para leluhur merupakan sumber potensi cultural dan spiritual yang bersifat nasional konstruktif bagi pembangunan bangsa Indonesia oleh Menteri Koordinator Bidang Politik dan Keamanan Surono pada tanggal 12 Desember 1987, yang ingin menjadikan Mangkunagaran sebagai “Culture Center”.²⁸ Sehubungan dengan pelestarian nilai-nilai budaya yang berkaitan dengan pura Mangkunagaran diperlukan kesepakatan dengan seluruh kerabat , sehingga diharapkan dapat merealisasi Pura Mangkunagaran sebagai pusat kebudayaan dan objek pariwisata.²⁹

II. MASA MANGKUNEGARA IX (1988 – Sekarang)

A. Riwayat Mangkunegara IX (1988 – Sekarang)

Kepemimpinan Mangkunagaran seakan mengalami kevakuman setelah wafatnya Mangkunegara VIII tepatnya pada tanggal 3 September 1987. Namun setelah kurang lebih satu tahun Pura Mangkunagaran mengalami masa vakum, kemudian pada tanggal 4 Jumadilakhir 1200 atau 24 Januari 1988 (Tahun Maschi) ditetapkan bahwa Kanjeng Gusti Pangeran Haryo Sujiwo Kusumo menjadi K.G.P.A.A. Mangkunegara IX.³⁰

²⁸ Ceramah Menteri Koordinator Bidang Politik dan Keamanan: “Pelestarian nilai-nilai 45 dan kepemimpinan 45 serta kaitanya dengan ajaran sri mangkunegara. Sebuah Ceramah di depan Kerabat Mangkunagaran dan Undangan Lainnya dari Surakarta pada tanggal 12 Desember 1987. hal. 29-30.

²⁹ Suharti, Theresia. 1990. hal. 86.

³⁰ “Kekancangan dari para Sesepeuh Agung Mangkunagaran yang menetapkan GPH. Sujiwo Kusumo dinobatkan menjadi KGPA Mangkunegara, tanggal 4 Jumadilakhir 1200 atau 24 Januari 1988 dan

Mangkunegara IX yaitu Gusti Pangeran Haryo (GPH) Sujiwo Kusumo adalah putra Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aryo (K.G.P.A.A.) Mangkunegara VIII yang lahir pada tanggal 18 Agustus 1951 dari *garwa prameswari*.

Penobatan GPH Sudjiwo Kusumo menjadi K.G.P.A.A. Mangkunegara IX merupakan peristiwa besar yang menandai pertama kalinya dalam generasi tiga kerajaan besar di Jawa, seorang putra mahkota memimpin kerajaan. Pada saat penobatannya dipenuhi dengan suasana sakral, digelar tari Bedhaya *Anglirmendhung* dan Tari Palguna Palgunadi.³¹²

Setelah beliau bertahta prioritas kekuasaan tidak terletak pada wilayah politik namun lebih difokuskan pada wilayah seni budaya, dengan demikian tugas utamanya adalah mengemban dan melestarikan seni budaya Mangkunagaran. Pada masa Mangkunegara IX pariwisata lebih digalakkan lagi, sehingga kehidupan Seni (tari) semakin semarak.

Mangkunegara IX, dijuluki sebagai ‘raja masa kini/modern’, cara berfikirnya pun tampak lebih maju dan lebih terbuka. Keberadaan tari semakin terasa mengikuti perkembangan Zaman, dan semakin tampak bahwa keberadaan tari mengalami pergeseran fungsi. Bisa dilihat bahwa fungsi tari lebih cenderung menjadi seni tontonan. Mengenai gaya, tari Mangkunagaran pada masa pemerintahan Mangkunegara IX nampak semakin jauh dengan gaya yang mempengaruhinya yaitu Yogyakarta. Dikarenakan para penari masa kini biasanya tidak hanya menguasai Tari Gaya Mangkunagaran saja, terutama para penari yang masih muda. Biasanya penari masa kini telah menguasai Tari Gaya Surakarta terlebih dahulu (Kasunanan) dan bahkan tari lain.³²³

Mangkunegara IX sangat memperhatikan kesenian, terlihat dari upaya yang dilakukan yaitu selalu menghimbau para pemuda untuk mempelajari tari Mangkunagaran. Upaya itu dilakukan tidak hanya ketika menduduki tahta melainkan sejak masa pemerintahan Mangkunegara VIII. Kemudian setelah menduduki tahta Mangkunagaran prioritas kekuasaan ditekankan pada wilayah seni budaya, dan menggalakkan pariwisata. Upaya yang lain adalah dengan menggembleng para penari pura Mangkunagaran dengan mengundang empu-empu tari diantaranya: S. Ngaliman dari Kasunanan, Suwardi (mantan penari Mangkunagaran yang pernah disekolahkan oleh Mangkunegara VII), Suciati Joko Suharjo dari Kasunanan, juga mendatangkan para penari dari luar Pura seperti; Rusini, Kurniati, Daryono, Hari Mulyatno Hadawiyah, Dhenok Wardani, dan lain sebagainya, dari ISI Surakarta (STSI Surakarta). Juga melibatkan empu tari putri Ng. Sireng dan Ibu Tumenggung Mardusari sebagai pelantun Macapat.³³

Disamping itu Mangkunegara IX berniat untuk menunjukkan citra Pura Mangkunagaran sebagai sentra budaya Jawa, kepada para pengunjung Pura Mangkunagaran (termasuk wisatawan), dengan selalu menyuguhkan kesenian Mangkunagaran; seperti tari, wayang kulit, fragmen. Kemudian mulai pada tahun 1989 diselenggarakan pertunjukan-pertunjukan yang khusus untuk kepentingan wisata (yang

Prasetya KGPA Mangkunegara dan sambutan Sesepeuh Ageng Mangkunagaran diucapkan oleh KPH. Suryosuyarso.

³¹ “Penobatan KGPA Mangkunegara IX Diwarnai Suasana Sakral dan Disaksikan Putra-Putra Raja Salad an Yogya”. Suara Merdeka 17 Juli 1988. Pengukuhan KGPA Wujud Dukungan Sebuah Kerabat. *Penjebar Semangat*, Juli 1988.

³² Suharti, Theresia. 1990. “Tari Mangkunagaran Suatu Pengaruh Bentuk dari Gaya Dalam Dimensi Kultur 1916 – 1988”. Thesis UGM Yogyakarta, hal. 85.

³³ Hari Mulyatno.1992. “Tari dan Pengembangan Pariwisata Pura Mangkunagaran”. Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 70.

disuguhkan pada jam 18.30 – 21.30) seperti: Fragmen, Bedhaya, Srimpi, Wireng, Golek dan tari-tari lain, dengan mengambil penari-penari dari murid yang sedang belajar di Pura Mangkunagaran (nyantrik), juga penari dari lembaga pendidikan formal seperti, STSI (ISI), SMKI, dan TBS.

Pada masa pemerintahan Mangkunegara IX, hubungan kerjasama dengan para seniman dari luar tembok pura masih diteruskan dan selalu dibina dengan baik, dengan semakin banyak merekrut penari-penari dari lembaga/institusi pendidikan seni formal seperti: SMKI Surakarta, STSI Surakarta (sekarang ISI), dari Taman Budaya Surakarta dan masyarakat umum. Hal tersebut tidak bisa dipungkiri pada prosesnya akan mempengaruhi evolusi gaya Mangkunagaran lebih lanjut, dimana pengaruh dari Yogyakarta akan semakin samar dan yang terbentuk adalah gaya Mangkunagaran, dengan kualitas gaya Mangkunagaran yang *establish*. Banyak tari-tari baru yang tercipta atas kerjasama dengan seniman dari luar pura, diantaranya dari STSI Surakarta (ISI Surakarta).

B. Riwayat Kepemimpinan Mangkunegara IX

Sepak terjang Mangkunegara IX dalam perjalanan kepemimpinannya di Pura Mangkunagaran tidak lepas dari dari amanat yang diembannya. Seperti yang dipaparkan dalam Pengukuhan sebagai pimpinan Pura Mangkunagaran (kepala Kerabat Mangkunagaran) yang dilakukan oleh sesepuh Ketua dewan Pertimbangan Pura Mangkunagaran, disertai dengan amanat, sebagai berikut.

- 1) Memelihara dan menjaga pertumbuhan dan kekayaan dalam perbendaharaan budaya yang telah dicapai oleh mangkunegara VIII.
- 2) Sebagai pewaris keturunan Agung dari pendiri dan para penegak utama keberadaan Mangkunagaran wajib meneruskan kelestariannya sebagai kewajiban moral yang agung kepada para leluhur Mangkunagaran serta memikul tugas pengabdian sebagai kelanjutan dari perjuangan Almarhum Sri Mangukunegara VIII, agar Mangkunagaran sebagai salah satu sumber budaya Jawa tetap mampu memberikan sumbangan dalam pembangunan budaya nasional secara nyata.
- 3) Menjalankan segala kewajiban dan memikul tanggungjawab atas segala sesuatu yang berada dalam wewenang Almarhum Mangkunegara VIII baik yang menyangkut tata kehidupan dalam lingkungan Pura Mangkunagaran maupun mewakili dan bertindak untuk kepentingan dan atas nama Pura Mangkunagaran.
- 4) Mewujudkan suatu bentuk keselarasan terhadap tuntunan perjuangan era baru perikehidupan Mangkunagaran dalam suatu kerangka masyarakat bangsa melalui 3 pokok dasar fundamental: a) melestarikan fungsi dan peranan Pura Mangkunagaran sebagai salah satu sumber penggalian budaya Jawa yang diabdikan kepada pembangunan budaya nasional. b) menjadikan Pura Mangkunagaran sebagai pusat pelestarian budaya Jawa dengan cara menempatkannya sebagai sarana pengembangan selanjutnya dari hasil penggalian budaya leluhur. c) *memetri* dan *ngeluri* tradisi naluri budaya leluhur dengan sebutan Kanjeng Gusti Pangeran Ario Adipati mangkunegara yang berkedudukan sebagai kepala keluarga Pura Mangkunagaran selaku penerus keturunan langsung.³⁴

Terlebih lagi setelah diadakan penataan baru sistem ‘ketataprajaan’ yang dicanangkan pada Peringatan 130 Tahun LangenPura Mangkunagaran, tanggal 11 Agustus 1992, yang diantaranya dibentuk badan khusus yaitu Langenpraja. *Kemantren*

³⁴ Dokumen Amanat Pengukuhan “*Gusti pangeran hario Sudjiwo Kusuma*” Katetepaken Hangrengani Sesepuhing Pangeran Pura Mangkunagaran Solah Karti Sesepuhan lan Asma Kanjeng Gusti Pangeran Ario Adipati Mangkunegara No.591/SK/1/05, Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunagaran, 1988, 7-8.

Langenpraja termasuk Kawedanan Reksa Witowo berkedudukan di dalam lingkungan Pura Mangkunagaran dan dikelola oleh abdi dalem *Langenpraja* dibawah pimpinan Mangkunegara yang bertahta. “Pranatan” baru ini bersifat “pamrayoga/ mintata” yang berarti mengandung harapan supaya masalah hiburan di Mangkunagaran dikelola secara baik dan dikembangkan secara layak. Peranan *Langenpraja* adalah : 1) Mengelola hiburan untuk lingkungan pura dan kerabat Mangkunagaran, meliputi tari, kerawitan, drama tari dan lain-lain, 2) Mengelola pembinaan dan pengembangan kesenian tradisional: a. wayang, pengadaan perawatan dan pengembangan jenis-jenis wayang (babar, golek, krucil, kulit), b. Pedalangan, menyelenggarakan pentas wayang, c. karawitan menyelenggarakan pentas karawitan dan perawatan gamelan, d. beksan menyelenggarakan pentas-pentas tari, e. drama tari menyelenggarakan pentas drama tari. *Langen praja* menjadi wadah pembinaan dan pengembangan diharapkan dapat berjalan terus, dengan menetapkan program diantaranya: *gladen* yang diselenggarakan setiap Hari Rabu siang, untuk keperluan, a) menjamu wisatawan mancanegara, b) siaran kesenian di RRI Surakarta, c) festival dikota-kota, d) misi kesenian di luar negri.³⁵

Kebijakan-kebijakan yang dicanangkan memberi peluang hidup dan berkembangnya berbagai kesenian hidup dan berkembang di Mangkunagaran. Membuktikan bahwa kekuatan wilayah kerajaan di Indonesia pada abad ini bukan lagi terletak pada bidang politik, ekonomi maupun social, namun kekuatan utamanya ada pada sektor seni budaya, seperti yang bisa dilihat pada Mangkunagaran.

C. Tari Pada Masa Pemerintahan Mangkunegara IX

Pada masa pemerintahan Mangkunegara IX, kehidupan Tari Gaya Mangkunagaran semakin berkembang. Salah satu faktor yang mebuat perkembangan tari semakin kondusif adalah karena sistem pemerintahan Mangkunegara IX yang lebih terbuka. Baik terhadap pengembangan-pengembangan tari secara bentuk maupun konseptual. Sehingga ragam dan bentuk tari yang tercipta semakin beragam. Mangkunegara IX tetap memelihara dan melestarikan tari-tari yang telah diciptakan oleh para pendahulu, dipelihara sebagai harta warisan para leluhur yang bermakna dan bernilai tinggi. Pada masa ini pariwisata semakin digalakkan, yang memberikan pengaruh juga pada upaya penggalan-penggalan terhadap seni tari yang telah lama tidak tampil dan mulai terkubur.

Tari pada masa pemerintahan Mangkunegara IX, semakin memiliki fungsi yang sangat beragam. Upaya mamajukan sektor pariwisata sekaligus upaya pemeliharaan dan pelestarian kebudayaan (tari) dilakukan dengan mengadakan pertunjukan untuk para turis, *pisowanan para abdi dalem, klenengan* pada hari *tingalan dalem* (hari dan pasaran kelahiran), dan siaran *klenengan* yang dipancarkan melalui Radio Republik Indonesia Surakarta dan pertunjukan-pertunjukan seni (tari) yang khusus dilakukan untuk sajian para wisatawan yang datang ke Pura Mangkunagaran.

Pegelaran-pegelaran kesenian khususnya tari Mangkunagaran pada masa mangkunegara IX, tidak hanya terbatas pada upacara-upacara sakral di Pura, melainkan juga pegelaran yang diadakan untuk hiburan para tamu, acara-acara lain seperti, seminar, simposium dan lain sebagainya. Bahkan pagelaran dilakukan sampai pada wilayah manca negara, sebagai upaya pengenalan budaya Mangkunagaran di manca negara sebagai upaya pengembangan –peningkatan pariwisata.

³⁵ Harmanto, “130 tahun *LangenPura Mangkunagaran*”, 11 Agustus 1992. hal.4. juga disebut dalam Daag Boek Mangkunagaran I (Periksa Bab II).

1. Tari Bedhaya Anglirmendhung

Karya monumental dari Mangkunegara I, yang sempat ‘hilang’ dan telah berhasil ditemukan kembali pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII ini, tetap eksis dan menjadi Pusaka Mangkunagaran, selalu dipergelarkan pada acara-acara yang penting di Mangkunagaran.

Pagelaran Tari Bedhaya *Anglirmendhung* yang diadakan pada masa kepemimpinan Mangkunegara IX tercatat pada tanggal 8 November 1988,³⁶ digelar dalam upacara penyerahan Bintang Maha Putra Adi Pradana Klas I dan gelar Pahlawan Nasional bagi Mangkunegara I di Pura Mangkunagaran. Mengenai jumlah penari, pada awal masa pemerintahan Mangkunegara IX (1988), diketahui berjumlah 7 orang.³⁷

Pada kesempatan upacara penyerahan Bintang Maha Putra Adi Pradana Klas I dan gelar Pahlawan Nasional bagi Mangkunegara I di Pura Mangkunagaran tersebut Tari Bedhaya *Anglirmendhung* sudah dibawakan oleh 7 orang penari wanita.³⁸ Seniman yang dipercaya untuk merekonstruksi dengan penari 7 orang penari adalah S. Ngaliman Condopangrawit. Untuk gendhingnya terutama bagian Ketawang Mijil Asri adalah R.Ng. Martopangrawit. Semenjak saat itu selanjutnya Tari Bedhaya *Anglirmendhung* ditarikan oleh 7 orang penari hingga kini.



23. Bedhaya *Anglirmendhung* dengan tujuh penari didampingi oleh empu tari putri Sutarwo Sumosutargyo (sebelah kiri) dan Rusini (kanan), serta dua emban.

³⁶ Yang digelar pula ketika Mangkunegara IX dinobatkan sebagai kepala pemerintahan Mangkunagaran pada 24 Januari 1988.

³⁷ Setelah diadakan pembicaraan dan penelitian-penelitian tentang awal keberadaan tari tersebut dapat diketahui bahwa penari Bedhaya *Anglirmendhung* Sambernyawa berjumlah 7 orang, keterangan ini didapat dari Babad Mangkunagaran (Buku Harian Mangkunegara I).

³⁸ Wahyu Santoso Prabowo.1990. “*Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757 – 1988*”. Thesis Universitas Gadjah mada Yogyakarta, hal. 162. Lihat juga Budi Sulistyowati.1989.”*Fungsi Bedhaya Anglirmendhung Sebagai Legitimasi Kekuasaan di Mangkunagaran*”. Fakultas Ilmu Sastra dan Politik, Universitas Indonesia Jakarta. hal 158

2. Tari Bedhaya Suryasumirat

Tidak banyak dijumpai penciptaan karya tari di Mangkunagaran, setelah masa kemerdekaan Indonesia hingga tahun 1987. Maka K.G.P.A.A. Mangkunegara IX, memandang perlu untuk menciptakan karya tari baru dalam mewujudkan sikap ikut bertanggungjawab atas maju mundurnya Tari di Mangkunagaran sebagai budaya tradisi. Atas ide Soelistiyo S. Tirtokoesoemo dan bersama pakar kerawitan Sri Hastanto dari STSI Surakarta, terciptalah Tari Bedhaya Suryosumirat.

Terciptanya Tari Bedhaya Suryosumirat merupakan sebuah awal penting yang menandai kehidupan dan perkembangan tari yang dinamis pada masa Mangkunegara IX. Bedhaya Suryasumirat merupakan tari gubahan baru yang pertama kali dipergelarkan pada tanggal 7 Juli 1990 di Puro Mangkunagaran dalam rangka *Boyong Dalem* pernikahan agung K.G.P.A. Mangkunegara IX. Bedhaya Suryosumirat diciptakan oleh Sulistyio Sukmadi Tirtokusumo (seniman/koreographer - putra Raden Mas Ngabehi Atmosutargyo) dan penyusunan gendhing diserahkan pada Sri Hastanto (dari ASKI Surakarta), dan para penarinya juga sebagian besar mengambil dari STSI Surakarta.

Penciptaan Tari Bedhaya Suryosumirat selain untuk tetap menghidupkan tradisi leluhur yang bernilai tinggi, juga sekaligus menandai momen penting dari pernikahan Mangkunegara IX dengan Raden Ayu Marina, putri Dubes RI untuk Jepang; Yogi Supardi, pada tanggal 17 juli 1990. Penyusunan Tari Bedhaya Suryosumirat juga ditujukan sebagai penghargaan atas pengangkatan K.G.P.A.A. Mangkunegara I (Pangeran Sambernyawa) sebagai Pahlawan Nasional Negara Kesatuan Republik Indonesia. Esensi tari tersebut adalah menggambarkan perjuangan Pangeran Sambernyawa melawan VOC dan berakhir dengan komitmen beliau untuk selalu mendampingi Sri Susuhunan Paku Buwana III dalam menjalankan pemerintahannya di Kraton Surakarta. Dalam perjuangan tersebut Pangeran Sambernyawa selalu dibantu oleh Raden Kudanawarsa dan Rangga Panambangan selaku Punggawa Baku Ikatan Batin antara Mangkunegara I dan Punggawa Baku terjalin sangat erat dan tercermin dalam motto perjuangannya: “Tiji Tibeh, Mukti Siji Mukti Kabeh, Mati Siji Mati Kabeh”.³⁹

Tari Bedhaya Suryasumirat, menjadi tari yang pertama diciptakan di sebuah Pura (Kadipaten) yang secara historis merupakan wilayah yang tidak mempunyai kewenangan untuk menciptakan Bedhaya dengan jumlah penari 9 orang. Hal ini menandai sebuah gejala baru dalam sejarah penciptaan tari-tari klasik di kraton Jawa. Dasar pemikiran penciptaan Bedhaya Suryosumirat yang dibawa oleh 9 penari wanita adalah : a. sebagai manivestasi dari sikap dalam ikut menjaga/melestarikan seni di Pura Mangkunegara, b. persembahan yang diberikan kepada K.G.P.A.A. Mangkunegara IX, dalam pernikahan ‘boyong dalem’ dengan Raden Ayu Marina putri Dubes RI untuk Jepang; Yogi Supardi, tanggal 17 Juli 1990, c. mengabadikan semangat perjuangan pangeran Sambernyawa, d. kesamaan hak asasi atas kadipaten dan kraton dalam membuat karya tari bedhaya. Khususnya pada penari yang berjumlah 9 orang. Selain untuk kesamaan hak asasi, juga untuk menyimbolkan angka kepemimpinan Mangkunegara yaitu IX. Keberadaan 9 penari tersebut diantaranya juga untuk menepis anggapan bahwa Mangkunagaran adalah kerajaan kecil yang tidak diperkenankan untuk menyelenggarakan tari Bedhaya dengan jumlah penari 9 orang. Hal tersebut mengingat bahwa Mangkunagaran maupun Kasunanan merupakan dua wilayah yang berada dalam Negara

³⁹ Sulistyio Tirto Kusumo. 1999.”Bedhaya Suryosumirat”. *Indonesia Dance Festival*. Graha Bhakti Budaya – TIM Jakarta, 19 dan 20 September 1999 , 23.

Kesatuan Republik Indonesia, dengan demikian dua wilayah kerajaan tersebut memiliki hak dan kedudukan yang sama.⁴⁰

Dari penciptaan itu nampak bahwa Mangkunegara IX berusaha mengemban amanat leluhur bahwa trah Mataram yang baik dan besar harus dapat memahami seni tradisi sebagai bagian dari kehidupan. Terlebih lagi inti cerita yang terkandung di dalam Tari Bedhaya Suryosumirat masih tetap pada penggambaran semangat perjuangan R.M. Sahid leluhur yang telah mendirikan Pura Mangkunagaran. Pada bagian pertama dari tarian ini diiringi dengan lelagon halus namun berwatak seram, menggambarkan kegigihan perjuangan Raden Mas Sahid (Pangeran Sambernyawa). Masuk pada pokok tari diiringi dengan gendhing Kemanak dan vokal. Pada bagian tiga gendhing yang dilantunkan jenis Saron dan menonjolkan nada keras. Gamelan yang digunakan untuk mengiringi adalah gamelan Kanyut Mesem untuk maju beksan dan beksan pokok terasa sangat khas, serta Kyai Udawasih dan Udawaru untuk iringan beksan mundur.⁴¹

Tari Bedhaya Suryosumirat kemudian sering dipergelarkan dalam acara-acara penting seperti pada acara Ulang Tahun Penobatan Kanjeng Gusti, disamping tetap diakui dan meyakini keberadaan Tari Bedhaya *Anglirmendhung* sebagai pusaka Mangkunagaran. Dengan demikian Tari Bedhaya Suryosumirat merupakan sebuah tari yang memiliki kedudukan khusus di Pura Mangkunagaran. Hal tersebut bisa terjadi karena para seniman (terlebih penguasa Mangkunagaran yaitu Mangkunegara IX) menyadari sepenuhnya dan dengan pikiran yang terbuka mau memahami bahwa penciptaan dan eksistensi tari tidak bisa terlepas kaitannya dengan sosio kultur zamannya.⁴²

3. *Tari Bedhaya Pulung*

Tidak berselang lama setelah diciptakan Tari Bedhaya Suryosumirat diciptakan pula Tari Bedhaya Pulung. Tari Bedhaya Pulung dipergelarkan pada tanggal 3 November 1990 di Pura Mangkunagaran, dalam upacara pernikahan G.R.Aj. Retno Astrini dengan Tunku [sic!] Abu Bakar dari Johor Malaysia. Tari ini memuat tema cerita Partakrama dari pewayangan. Kata 'Pulung' berarti 'wahyu' yang dikaitkan dengan cerita Partakrama yang memiliki arti 'jodoh'. Cerita tersebut mengisahkan sebuah perkawinan yang mendapatkan banyak rintangan akan tetapi tetap terlaksana karena sudah menjadi wahyu atau jodohnya. Isi cerita Bedhaya Pulung mengenai perkawinan Harjuna dengan Bratajaya. Ide ini bersumber dari Supardi Ngaliman (Lurah Condro Pangrawit) sekaligus sebagai penyusun tari tersebut.⁴³ Seperti halnya Tari Bedhaya yang lain tari Bedhaya Pulung ini juga dianggap sakral oleh warga Mangkunagaran dan oleh KGPB Mangkunegara IX karena hanya dipertunjukan dan ditempatkan pada tempat dan waktu

⁴⁰ Suharji. 2001. "*Bedhaya Suryosumirat Di Pura Mangkunagaran Surakarta*". Thesis Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. Hal. 58. Perhatikan: Rusini. 1999. "Tari Bedhaya Suryosumirat Kreasi Pura Mangkunagaran Diakhir Abad XX". Laporan Penelitian STSI Surakarta. Lihat juga: Wiwik Indriyani. 1996. "Tinjauan Koreografi Tari Bedhaya Suryosumirat Pura Mangkunagaran Surakarta". Skripsi IKIP Yogyakarta. Perhatikan: Rusini. 1999. "Tari Bedhaya Suryosumirat Kreasi Pura Mangkunagaran Diakhir Abad XX". Laporan Penelitian STSI Surakarta.

⁴¹ Pikiran rakyat. 1990. "*Bedhaya Suryosumirat garapan STSI tari baru sambut Mangkunegara IX dan Marina*". Tanggal 4 Juni 1990.

⁴² Rusini.1999. "*Tari Bedhaya Suryosumirat Pura Mangkunagaran di Akhir Abad XX*. Laporan Penelitian STSI Surakarta, 45.

⁴³ Edlyn Januar.2004. "*Tari Bedhaya Pulung Pada Perkawinan G.R.Aj. Retno Astrini di Pura Mangkunagaran (Kajian Heuristik)*". Skripsi Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 28.

tertentu. Tari ini dipandang memiliki keistimewaan di dalam upacara perkawinan tersebut. Karena sejak bertahun-tahun silam selama pemerintahan Mangkunegara I, setelah tercipta Tari Bedhaya *Anglirmendhung*, Bedhaya Diradameta, dan Bedhaya Sukratama, baru pertamakali ini Tari Bedhaya yang disajikan secara Gemerlap dan Agung serta didukung gamelan yang dibuat pada masa KGPH Mangkunegara I.⁴⁴

4. *Langendriyan Mangkunagaran*

Masa Pemerintahan Mangkunegara IX, muncul upaya untuk mengembalikan Langendriyan pada bentuk semula, yaitu dengan menggunakan tembang yang dilantunkan oleh para penarinya (seperti yang telah dipaparkan bahwa pada masa pemerintahan Mangkunegara VIII, pertunjukkan Langendriyan dilakukan dengan sistem ‘dubbing’ yaitu tembang dilantunkan oleh para waranggana atau sindhen). Kemudian tepatnya pada tanggal 7 November 1992, dalam acara Hari Ulang tahun Reksa Pustaka di Pendapa Mangkunagaran dipergelarkan Langendriyan Mangkunagaran dengan menggunakan tembang yang dilantunkan oleh para penarinya. Meskipun terdapat kendala dikarenakan kurangnya kemampuan para penari dalam bidang tembang, sehingga tembang tidak jelas terdengar oleh para penonton.⁴⁵ Namun hal tersebut merupakan awal yang baik bagi upaya pelestarian seni budaya warisan leluhur. (Catatan: pada tahun 1991 Wahyu S Prabowo mencoba menggarap Langendriyan dengan semua penari wanita yang masing-masing peran juga melantunkan tembang, dipentaskan di teater arena Taman Budaya Surakarta, dan hotel Patra Jasa Semarang, selain itu salah seorang kerabat Mangkunagaran, cicit Mangkunagara V Irawati Kusumorasri, mencoba menggarap Langendriyan dengan merekonstruksi secara historis penciptaanya, dan digelar pada tgl 22 Desember 2007 di pendhapa Taman Budaya Surakarta).



6. Buruh Pembatik sedang melantunkan tembang *macapat* bersaut- sautan, merupakan bentuk awal pertunjukan Langendriyan, dalam *Behind The Langendriyan Mangkunagaran*, karya Irawati Kusumarasri.

⁴⁴ Reksa Pustaka. 1990. Majalah Minggu Pagi, Yogyakarta.

⁴⁵ Sri Rochana Widyastutiningrum, dkk. 1994, 79.

5. *Fragmen Wayang Bocah “Dewa Ruci”*

Sehubungan dengan sumpah dan tanggungjawab Mangkunegara IX untuk menjaga dan mengembangkan seni budaya Mangkunagaran, maka dalam setiap momen yang penting di Mangkunagaran selalu menggelar pertunjukan seni. Diantaranya pagelaran seni dalam acara silaturahmi pada perayaan Idul Fitri (acara halal bihalal) para kerabat dan Pura Mangkunagaran. Berkaitan dengan hal tersebut setiap acara alal bihalal diadakan pegelaran seni seperti yang dapat dilihat pada tanggal 7 Februari 1999 dipergelarkan Fragmen Wayang Bocah yang berjudul Dewa Ruci, yang diciptakan oleh GPH Herwasto Koesoemo, untuk merayakan acara halal bihalal di Pendapa Ageng Pura Mangkunagaran Solo. Pengambilan cerita tentang Dewa Ruci, karena Dewa Ruci adalah gambaran sosok Bima dengan segala keterbatasan dan kelebihanannya sebagai figure kesatria yang gagah, sakti, berani, mempunyai tekad yang kuat, perkasa, luhur budi, tabah, ikhlas dalam membentuk diri menjadi kesatria yang sanggup memenuhi tugas hidup dan darma kesatria dengan sebaik-baiknya. Segala kelebihan yang dimiliki dibentuk oleh pengalaman pribadinya dalam menemukan jati diri dan mencari kesejatan hidup (sejati kasampurnaning urip).⁴⁶

6. *Drama Tari Mintaraga*

Pegeran tari dalam acara halal Bihalal yang diadakan pada tanggal 30 Januari 2000 menampilkan Drama Tari Mintaraga, yang diciptakan oleh GPH Herwasto Koesoemo, di Pendapa Ageng Pura Mangkunagaran Solo. Drama tari ini melibatkan sebanyak 100 seniman. Mintaraga adalah nama samaran dari Arjuna ketika sedang bertapa. Arjuna juga mempunyai nama lain yaitu Janaka dan Permadi. Kisah tari tersebut memetik dari Kitab Arjuna Wiwaha gubahan Empu Kanwa yang bersumberkan pada Epos Mahabarata.⁴⁷

Dalam drama tari itu dikisahkan bahwa Arjuna dapat membasmi angkara murka setelah bertapa. Dalam drama tari dikisahkan Arjuna sedang mengalami keprihatinan yang mendalam kemudian menjalani yogalata, tekad bulat untuk berupaya mawas diri (Mintaraga) dan melatih diri (witaraga) disertai pendekatan dan pemusatan pada Tuhan. Hal itu dilakukan Arjuna untuk mencapai kepribadian yang sempurna sebagai kesatria yang tangguh terpercaya (kesatria sakti) serta waskita. Dengan kesaktian itu Arjuna Peduli ikut *memayu hayuning bawana* dan atas kepeduliannya itu lantas berhasil membasmi keangkaramurkaan. Akhirnya Arjuna menerima penghargaan terhormat diangkat menjadi raja di kahendran (para dewa).

Menurut ketua panitia KRTTH Ir. H Hartono W Kusumo MM, bahwa drama tari tersebut membawa pesan penting untuk diteladani oleh para kerabat Mangkunagaran dalam mengemban amanat Reformasi menuju Indonesia baru. Drama tari Mintaraga dalam hal ini telah menjadi indikasi cinta dan bakti serta kepedulian pihak Mangkunagaran terhadap nasib bangsa Indonesia, seperti yang dilakukan oleh pendirinya yaitu RM. Said.⁴⁸

⁴⁶ Harmanta Bratasiswara, Drs (editor). 1999. “Dewa Ruci- *Fragmen Wayang Bocah*. Asuhan Sanggar Suryosumirat di Bawah Pimpinan GPH Herwasto Kusumo Persembahan HKMN Suryosumirat, 1.

⁴⁷ Hermanto Bratasiswa. 2000. *Mintaraga - Keheningan menuju Kewaskitaan Untuk Memayuhayuning Bawana*. Drama Tari Asuhan Sanggar Suryosumirat di Bawah Pimpinan GPH Herwasto Kusumo. Persembahan dr. Setyawan Suharyadi Suryowinata S.S. Jakarta: PT. Binakarta. Lihat juga: Solo Pos. 2000. “Drama Tari Mintaraga. 2 Februari 2000, 4-5.

⁴⁸ Harmanta Bratasiswara, Drs. (Editor). 2000. , 15.

7. *Langen Mandraswara*

Di Mangkunagaran juga sering digelar pertunjukan seni yang berasal dari luar puro. Pada tahun 2005, dipergelarkan *Langen Mandraswara*, sebagai kekayaan seni budaya yang telah lama tidak dipentaskan. Pegelaran *Langen Mandraswara* pada tahun 2005 tersebut untuk keperluan seminar perbandingan *Langendriyan* gaya Mangkunagaran dan gaya Yogyakarta. Seperti yang telah diketahui bahwa kesenian ini lahir dan berkembang di Pura Mangkunagaran. Namun pada perjalanan selanjutnya kesenian ini hidup pula di Yogyakarta. Pada tahun 1988 di USA, dalam acara Indonesian Dance Festival juga dipentaskan *Langendriyan Mandraswara*, yang sebelumnya telah diadakan “Temu Budaya Indonesia – Amerika” di Pura Mangkunagaran pada tanggal 2 Oktober 1988.⁴⁹ Pada tahun ini juga, dalam rangka Sala International Batik Expo (SIBEX 2005) digelar karya tari *Bathik Tradisional* yang digarap oleh Wahyu S Prabowo, atas permintaan pihak Pura Mangkunagaran.

8. *Adeging Pura Mangkunagaran*

Momen bersejarah sehubungan dengan kehidupan tari yang terjadi pada masa Pemerintahan Mangkunegara IX mencapai puncaknya pada tahun 2007, tepatnya tanggal 11 (Minggu) November 2007, dalam acara Peringatan Berdirinya Pura Mangkunagaran ke 250 tahun. Pada perayaan peringatan berdirinya Mangkunagaran ke 250 tahun tersebut Mangkunagaran bekerja sama dengan ISI (dulu STSI Surakarta) untuk membuat suatu karya kolosal. Para tokoh yang menggarap pagelaran akbar tersebut adalah GPH Herwasto Kusuma dari Mangkunagaran, sedangkan dari ISI Surakarta adalah: Wahyu Santoso Prabowo, Daryono, dan Dwi Wahyudiarto.

Karya kolosal yang berhasil dipergelarkan berjudul “*Hadeging Pura Mangkunagaran*”, yang melibatkan 250 sampai 300 penari. Gelar Tari Kolosal Perjuangan Rakyat Mataram dan Berdirinya Pura Mangkunagaran, ini adalah pertunjukan untuk mengenang kisah perjuangan R.M. Sahid, mulai dari geger Kartasura, Perang di Desa Kesatriyan, Perang Sitakepyak, Penyerbuan Benteng Vre Deburg, hingga perjalanan prajurit wanita selama mendampingi R.M Said di medan laga.

Pergelaran akbar tersebut dibagi dua babak yang terbagi menjadi beberapa (10) adegan, yang mengisahkan keberanian dan kepahlawanan, kisah sedih serta kebahagiaan Raden Mas Sahid ketika berjuang mendirikan Pura Mangkunagaran hingga menjadi perjalanan sejarah Mataram, khususnya dan bangsa Indonesia pada umumnya.

Babak I terdiri dari lima adegan. Adegan I- 5, menggambarkan bumi Mataram yang penuh dengan konflik dan masa-masa perjuangan Raden Mas Sahid sampai pada pelaksanaan Perjanjian Salatiga yang mengukuhkan R.M. Said untuk bertahta di Pura Mangkunagaran.

Pada Babak II ditampilkan dalam lima adegan pula. Diawali dari penggambaran pengukuhan R.M. Said sebagai K.G.P.A.A. Mangkunegara I, dilanjutkan dengan Gelar karya seni budaya pusaka Mangkunagaran yaitu:

- a. Tari *Bedhaya Anglirmendhung* dan Hadrah Shalawatan serta fragmen Tari Topeng dengan lakon Panji Sekartaji.

Dilanjutkan dengan menampilkan karya-karya tari, diantaranya :

⁴⁹ Molly Ann Mc Namara. 1988. “*Langendriyan Mandraswara*” Uraian singkat tentang *Langendriyan* Mangkunagaran sebagai persiapan meraih gelar Doktor.

- b. Langendriyan dengan lakon Menak Jingga Lena, Wayang Orang dengan lakon Parta Krama, yang diawali dengan tari Wireng Gathutkaca Dadhungawuk dalam mencari Kebo Pancal-Panggung. Adegan berikutnya berupa perkawinan Sembadra dan Arjuna, serta penampilan para penari Lenggot Bawa sebagai gambaran tujuh bidadari dari surga. Diakhiri dengan perang antara Pendawa dan Kurawa, Werkudara tayungan yang disaksikan semua keluarga Pandawa dan Kresna Dwarawati.
- c. Sondokoro yaitu pabrik gula Mangkunagaran yang mempunyai tradisi Giling Tebu (cembengan) yang sangat khas. Digarap dalam wujud arakan yang menggambarkan tradisi cembenga. Prosesi upacara berjalan (arakan) dengan urutan : cucuk lampah, manten tebu, kembarmayang, slindur saptowarni Gambyong, rakyat, serta etnis Cina.
- d. *Nabu Sauyun*. Yakni adegan semua trah Mangkunebaganan dating dari berbagai penjuru arah menuju panggung halaman tengah. Gusti Mangkunegara IX sebagai pengageng Pura dating dari arah Pendapa menuju panggung. Disusul para kawula dan senata yang berstu dalam konteks Manungaking Kawula Gusti.

Akhir dari pegelaran tersebut adalah pembacaan maklumat wasiat dari K.G.P.A.A. Mangkunegara IX, yang menekankan pentingnya kesatuan seluruh anak bangsa dan Mangkunagaran beserta warisan budaya yang masih tetap eksis sebagai milik seluruh warga Indonesia sebagai asset pemersatu bangsa.⁵⁰



24. Sketsa Karya Tari Kolosal “Adeging Puro Mangkunagaran”, dalam acara Peringatan 250 Tahun Berdirinya Pura Mangkunagaran.

9. Tari yang Dipergelarkan di Luar Pura Mangkunagaran

Peristiwa yang berhubungan dengan eksistensi kehidupan tari dari Pura Mangkunagaran tidak hanya terjadi di dalam Pura Mangkunagaran. Akan tetapi tercatat

⁵⁰ Tim Penyusun. 2007. *250 th Years Celebration Of Pura Mangkunagaran, Surakarta. A Collosal Dance Performance, Adeging Pura Mangkunagaran (The Rise Of Mangkunagaran Court)*. Sunday, November 11, 2007, Pura Mangkunagaran, Surakarta.

pula di manca negara, seperti yang tercatat pada tanggal 18-28 Agustus 1994. Empat tarian Jawa - Surakarta gaya Mangkunagaran ditarikan oleh enam penari dari sanggar Suryosumirat Puro Mangkunagaran di Gedung Kino Centre, Moskow. Tari-tarian tersebut adalah: Tari Srimpi Moncar (Putri Cina), Topeng Gunungsari, Srimpi Catur Sagotro, dan Harjuna Sosro Sumantri. Pagelaran terselenggara atas permintaan KBRI di Moskow, untuk mengenalkan kesenian tradisional – khususnya Jawa, pada masyarakat setempat sekaligus untuk memeriahkan HUT RI di KBRI, rombongan tersebut diketuai oleh GPH Herwasto Kusumo (Adik K.G.P.A.A. Mangkunegara IX), ketua sanggar Tari Suryo Sumirat.⁵¹

Pentas –pentas di luar negri yang diadakan dalam lawatan Misi Kesenian Mangkunagaran diantaranya di Eropa: Paris dan London pada bulan Juni 1989 dan di Jepang pada bulan Juli 1989. Pada kesempatan tersebut digelar tari Srimpi, Bedhaya dan Langendriyan. Langendriyan yang digelar diantaranya di Jepang menampilkan cerita Menakjingga Lena. Langendriya yang ditampilkan tetap pada konsep semula yaitu ‘mengembalikan Langendriyan seperti semula yaitu dengan menampilkan tembang yang dilantunkan oleh para penarinya’. Para penari yang terlibat yaitu: Dhanik (Denok Wardani) sebagai Damarwulan, Anna (Sri Rochana) sebagai Menakjinggo, Priyati sebagai Dewi wahita dan Hadawiyah sebagai Puyengan, dan Irawati sebagai Anjasmara, serta Retno sebagai Dayun.⁵²

Selain mengadakan pentas di luar negri, sering pula dilakukan di dalam negri (di Luar Pura Mangkunagaran), diantaranya pada hari Sabtu tanggal 30 Juni 1999 Sanggar tari Suryosumirat menampilkan Wayang Orang Mangkunagaran dengan lakon ‘Sumantri Ngenger’ di Gedung Graha Bhakti Budaya Taman Ismail Marjuki Jakarta, dalam Festifal Wayang Orang yang diadakan untuk memperingati 50 tahun Republik Indonesia merdeka dan untuk memperingati Hari Ulang Tahun Jakarta. Tampilnya Grup Wayang Orang Suryosumirat Mangkunagaran adalah persembahan dari G.R.Ay. Satuti Yamin. Cerita Sumantri Ngenger yang dibawakan tersebut menceritakan tentang Sumantri yang mencoba membuktikan kemampuannya pada kerajaan Maespati. Raja Maespati Prabu Harjunasastra menguji tekad dan kemampuan Sumantri melalui sayembara Manggada. Sumantri berhasil melaksanakan tugas memenangkan sayembara dengan mengalahkan raja-raja seribu negara dan memboyong taruhan sayembara yaitu Putri Citrawati yang cantik jelita. Keberhasilan itu membuat Sumantri takabur. Ia menantang Prabu Harjunasastra dalam perang tanding. Pada saat itulah Sumantri mengetahui siaa sesungguhnya Prabu Harjunasastra. Sumantri meminta maaf kepada Prabu Harjunasastra, tetapi Prabu Harjunasastra mengajukan syarat untuk menerima maaf dari Sumantri yaitu: Sumantri harus memindahkan Taman Sriwedari. Pementasan Wayang Orang tersebut dinilai berhasil memukau penonton, dikarenakan para pelakunya bermain secara total. Apalagi setelah 50 tahun Wayang Orang tersebut tidak tampil.⁵³

⁵¹ Reksa Pustaka-Mangkunegartan “Enam Penari...”. *Suara Merdeka*, Minggu, 14 Agustus 1994.

⁵² Lawatan Misi Kesenian Mangkunagaran ke Jepang tahun 1989 untuk mengadakan pertunjukan di Hiroshima Expo, namakoma Expo dan Hibya hall Tokyo 9 – 10 Juli 1989. Lawatan Misi Kesenian Mangkunagaran ke eropa 1989. Keterangan tentang tari dan fragmen Fragmen yang dipergelarkan oleh Rombongan Seniman Mangkunagaran di Paris London dalam bulan Juni 1989. Sri Rochana Widyastutieningrum, dkk.1994, 27.

⁵³ Din Hasnan.1999. “*Wayang Orang Mangkunagaran Tampil Setelah 50 tahun Bertapa*”. Mutiara 768, 11-17 Juli. Reksa Pustaka, dari TIM Jakarta, 30-15 Juli 1999.

Pagelaran akbar dengan menampilkan pertunjukan seni dan tari yang digelar di Luar Pura Mangkunagaran pada Masa Mangkunegara IX, tercatat dalam peristiwa Peringatan 250 berdirinya Pura Mangkunagaran, tepatnya pada tanggal 17 Maret 2007, dalam kegiatan “Selamatan Perjanjian Salatiga”. Tepat 250 tahun silam, pada tanggal 17 Maret 1757 Perjanjian Salatiga diadakan khusus demi mengakui kedaulatan R.M. Said beserta rakyat Mataram untuk berdiri sendiri. Perjanjian perdamaian ini dilakukan antara lain R.M. Said dan Sunan PakuBuwana III atas permintaannya sendiri, dengan saksi utusan Sultan HamengkuBuwana I dan VOC Belanda. Gelar akbar tersebut di gelar di Desa Kalicacing, Salatiga, Jawa Tengah, sebagai rasa syukur kepada Tuhan Yang Maha Kuasa, oleh para kerabat yang tergabung dalam Yayasan Pemerhati Puro Mangkunagaran, Himpunan Kerabat Mangkunagaran Soeryosumirat, serta Yayasan Mangadeg. Seni dan tari yang digelar adalah kesenian Reog, kungfu, karnaval prajurit wanita dan lain-lain.

Penggalian –Penggalian/Rekonstruksi Tari

Dalam rangka mengemban tugas dan untuk menyemarakkan kehidupan tari di Mangkunagaran, Mangkunegara IX juga mengadakan penggalian-penggalian bersama para empu. Terlaksanannya penggalian tari yang dilakukan oleh Mangkunegara IX, membuktikan bahwa tekad Mangkunegara IX untuk menggairahkan kembali kehidupan seni budaya seperti para leluhur sebelumnya telah berhasil dengan baik. Keberhasilan tersebut didukung oleh sikap Mangkunegara yang terbuka dan bijak dalam merangkul seniman-seniman yang berpotensi di wilayah Surakarta, khususnya para seniman yang berasal dari lembaga pendidikan seni, seperti ISI Surakarta.

10. Tari Mandraretna

Tari Mandraretna merupakan salah satu tari hasil dari penggalian yang berhasil dilakukan pada tahun 1997. Tari Mandraretna adalah tari Wireng Putri gaya Mangkunagaran, yang diciptakan pada masa pemerintahan Mangkunegara V (1881-1896), bertemakan keprajuritan yang menggambarkan peperangan antara Srikandhi dan Mustakaweni. Sumber cerita yang diambil tari ini adalah tentang perang tanding antara Dewi Wara Srikandhi dengan Retna Mustakaweni, dari cerita Mustakaweni Mandung dalam epos Mahabharata. Srikandhi dan Mustakaweni adalah tokoh wanita yang berwatak keras, yang digolongkan pada jenis tari putri lanyap. Tari Mandraretna pada mulanya berdurasi waktu 30 menit dengan struktur tari yang diulang-ulang dengan menampilkan tembang dan antawecana. Setelah diadakan penggalian tidak lagi menggunakan antawecana dan tembang, karena disesuaikan dengan kebutuhan pariwisata di pura Mangkunagaran, yang tidak difungsikan dalam upacara ritual namun difungsikan sebagai hiburan (tontonan) yang didalamnya terkandung banyak tuntunan – tuntunan. Gerak tari menggunakan pola tari putra alus untuk menampilkan kesan gagah.⁵⁴

⁵⁴ Hening Ratnawati.2001. “ *Beksan Mandraretna, Tinjauan Koreografi*”. Skripsi S1, Jurusan tari STSI Surakarta,1,26.



25. Tari Mandraretna hasil penggalian tahun 1997.

11. Tari Bedhaya Diradhameta

Keberhasilan rekonstruksi/penggalian tari yang patut dicatat dalam sejarah kehidupan tari Mangkungan adalah Tari Diradhameta. Tari ini telah lebih dari seratus tahun tidak dipergelarkan, keberhasilan melalui hasil kajian sejarah dan penelitian mendalam oleh para ahli sejarah dan sesepuh Mangkunagaran⁵⁵ serta atas kerja keras dari para seniman intelektual dari ISI (Daryono, Wahyu Santoso Prabowo, dan Hartanto), tari tersebut berhasil direkonstruksi dan dipergelarkan kembali.

Tari yang berhasil direkonstruksi tersebut dipergelarkan pada tanggal 17 Maret 2007 di Surakarta dan pada tanggal 9 Agustus 2007 di Museum Nasional Jakarta, sebagai bagian dari pesta seni budaya memperingati 250 tahun berdirinya Puro Mangkunagaran “250 th Puro Mangkunagaran: A Reviving Moment”.

Tari Bedhoyo Mataram Senopaten Diradhameta merupakan bukti nyata bentuk kreativitas R.M. Said di dunia seni tari, yang diciptakan untuk mengenang perlawanan dan jasa-jasa kelimabelas prajurit andalannya yang gugur di medan laga di hutan Sitakepyak sebelah selatan kota Rembang, Jawa Tengah pada Senin bulan Syuro tahun Wawu 1981 atau tahun 1756.

⁵⁵ Tim Penyusun. 2007. *250 th Years Celebration Of Pura Mangkunagaran, Surakarta. A Collosal Dance Performance, Adegung Pura Mangkunagaran (The Rise Of Mangkunagaran Court)*. Sunday, November 11, 2007, Pura Mangkunagaran, Surakarta.



26. Tari Bedhaya Diradhameta, yang dipergelarkan dalam acara Peringatan 250 Tahun Berdirinya Pura Mangkunagaran.

Tari-tari lain yang telah berhasil direkonstruksi, dengan kerja sama bersama STSI (ISI Surakarta) diantaranya adalah.

1. Tari Bandawala
2. Tari Janaka Sri Supala
3. Gatutkaca Dadungawuk
4. Lawung Alit
5. Wirun, dan lain sebagainya
6. Arjuna Kerata Rupa
7. Tari Topeng Nadpada Krama
8. Situbanda,
9. Klana Jayengsari,
10. Arjuna Sri Supala,
11. Mandra Asmara, dan lain sebagainya.

Kehidupan dan pertumbuhan serta perkembangan tari Mangkunagaran pada masa Pemerintahan Mangkunegara IX tampak semakin dinamis. Konsep-konsep penggalan maupun konsep karya semakin kontekstual dengan kondisi sosiokulturnya, tidak hanya menekankan pada karya yang berpijak pada naskah-naskah lama. Karya-karya baru yang muncul tidak lepas dari gaya kepemimpinan Mangkunegara IX yang lebih terbuka dan modern, disamping tetap menunjung tinggi esensi dari seni tari sebagai warisan leluhur yang penuh dengan makna.

Banyak karya tari yang tetap eksis pada masa kepemimpinan Mangkunegara VIII sampai Mangkunegara IX, dan berfungsi sebagai sarana hiburan dalam pengembangan sektor pariwisata di Mangkunagaran. Tari-tari yang tetap eksis diantaranya adalah:

1. Pethilan Gatutkaca Dadhungawuk,
2. Pethilan Sancaya Kusumawicitra,
3. Tari Wireng Bandayuda,
4. Srimpi Mandrarini,
5. Adaninggar Kelaswara,
6. Srimpi Muncar,
7. Srimpi Pandelori,

- 8.Sendra Tari Taman Aryosoka,
- 9.Sendra Tari Rahwana Gugur,
- 10.Sendratari Sekartaji Topeng,
- 11.Sendratari Arjuna Wiwaha.⁵⁶

Selain mengadakan penggalian-penggalian, Mangkunegara IX juga memasukkan tari-tari hasil susunan Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta ke dalam Puro Mangkunagaran diantaranya: Tari Gunungsari, Tari Sekartaji, Tari Adaninggar Kelaswara, Driasmara, Srikandi Mustakaweni dan Yudasmara.⁵⁷ Seniman pada masa Mangkunegara IX juga telah berhasil mengadakan penggarapan tari ‘baru’ yang bersumber pada naskah lama : Drama Tari Ramayana, Arjuna Wiwaha, Nadpada Krama, Topeng Nadpada, Srimpi Topeng Sumunar Karya Irawati, Bathik Tradisional Karya Wahyu SP, wireng Srikandhi-Bisma karya Daryono bahkan juga tari modern yaitu “Dialog Matahari” karya bersama dengan Nakayama Hitori dari Jepang, Suprpto Suryodarmo dari Lemah Putih dan R.M.Ng. Rono Suripto dari Mangkunagaran, yang melibatkan Tumenggung Ngabehi Sireng dan Tumenggung Mardusari sebagai pelantun Macapat. Dalam hal ini tidak ketinggalan pula Mangkunegara IX, juga memasukkan ide-ide untuk memuat nilai-nilai yang diambil dari Serat Wedhatama.

⁵⁶ Daryono.1999. *“Dampak Pariwisata Terhadap Tari Tradisional Di Kraton Kasunanan dan di Pura Mangkunagaran Surakarta*. Thesis Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

⁵⁷ Hari Mulyatno.1992. *“Tari dan Pengembangan Pariwisata Pura Mangkunagaran”*. Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 70.

PENUTUP

Wujud dan ekspresi seni yang tumbuh dan berkembang di balik dinding keraton (termasuk di Pura Mangkunagaran, yang kemudian meluas keluar keraton) merupakan label yang bukan main tegarnya. Pada tarian jenis putri sebagaimana terwujud dalam tari bedhaya dan srimpi misalnya, bukanlah suatu wujud dan ekspresi statis, bukan pula sikap arogan, melainkan sikap heneng-hening-hawas ing purwa sedya (dalam diam, keheningan, sadar akan asal dan tujuan hidup)-sangkan paraning dumadi-, juga sikap manembah -manekung-mrangkani-yang bersuasana bakti kepada Yang Maha Esa, bersifat intuitif dan kontemplatif yang secara terus menerus tertuju pada sasaran pengenalan diri, penyatuan diri dengan Tuhan (teosentris) dan jagad raya (kosmosentris), serta mawas diri yang tulus. Demikian pula yang tampak dalam tari putra seperti dalam tari Wireng, dilandasi berbagai ide dan konsep yang tak sekedar hanya bicara persoalan estetis semata, namun tebanya meluas merambah ke persoalan rohani wigati dalam hidup dan kehidupan manusia.

Berbagai *genre* tari yang hadir, tumbuh dan berkembang di lingkungan kraton (dan meluas dalam kehidupan manusia yang membudaya) bukan sekedar merupakan tontonan tetapi juga sebagai tuntunan. Ia bukan sekedar joged, melainkan juga menggarap permasalahan-permasalahan jagad (jagading manungsa dan jagad raya), sehingga wajarlah jika sosok tari tradisi keraton pada umumnya dikatakan mempunyai nilai adi luhung.

Demikianlah generasi pencipta tari tradisi Jawa telah mewariskan konsep-konsep dan wujud pola gerak-gerak indah berproses dan mengkristal, sampai tercipta gatra keunggulan. Sungguh merupakan refleksi keunggulan budaya, yang tak sekedar bendawi (*tangible*) sifatnya, namun juga terkandung berbagai ajaran, pandangan, pemikiran, konsep dan ide (*intangible*) yang sangat penting bagi hidup dan kehidupan manusia yang membudaya. Dari paparan ini tampak sangat jelas bahwa pembahasan tari sebenarnya bukan sekedar persoalan teknis, namun juga sebagai refleksi *school of thought*.

Apabila dirunut secara historis, jejak langkah tari di Pura Mangkunagaran tampak jelas dilandasi oleh berbagai pemikiran, pandangan, ide, konsep, yang secara sadar dipilih oleh pendiri Pura Mangkunagaran yaitu Mangkunagara I, yang kemudian diikuti oleh para penerusnya. Sudah dapat dipastikan bahwa awal pembentukan Tari Gaya Mangkunagaran erat kaitannya dengan *world of view* Mangkunagara I, juga dilatar belakangi perjuangan panjang dalam berbagai peperangan selama 16 tahun. Hal itu diwujudkan dalam tiga karya tari Bedhaya yang digunakan sebagai monumen perjuangan, masing-masing tari Bedhaya *Anglirmendhung*, tari Bedhaya *Diradhameta*, dan tari Bedhaya *Sukapratama*. Awal penciptaan tari di Pura Mangkunagaran ini, dalam perkembangan selanjutnya menjadi dasar pemikiran yang bisa digunakan sebagai alasan, mengapa di Pura Mangkunagaran banyak hadir *genre* tari dengan tema perang. Pandangan dan pemikiran Mangkunagara I dalam melihat kedudukan wanita Jawa yang sejajar dengan pria, sehingga peranya dalam berbagai aspek kehidupan juga penting (pandangan dan pemikiran tentang *Gender*), berdampak hadirnya *genre* tari yang banyak memerankan figur-figur wanita Jawa.

Hal itu masih dilanjutkan dan dilestarikan oleh Mangkunagara II dan III, sebagai bentuk penghormatan pada pendiri Pura Mangkunagaran.

Mangkunegara IV yang hidup sezaman dengan Pujangga Ranggawarsita (1802 – 1873), apabila dilihat dari berbagai hasil karya sastra dan karya seninya ia adalah juga seorang pujangga, sastrawan dan empu seni. Di bidang karawitan, Mangkunegara IV merupakan perintis munculnya karawitan vokal, sedangkan di bidang tari, dia adalah perintis Genre Langendriyan dan yang mengalami perkembangan yang sangat pesat adalah di bidang pembangunan. Berkaitan dengan pembaharuan dan pengembangan seni tari dan wayang orang, banyak karya tari yang muncul pada saat itu, diantaranya karya tari *genre*

wireng, langendriyan, serta wayang orang, tumbuh dan berkembang dengan pesat pada masa Mangkunagara V. Demikian juga tokoh Tandakusuma pada masa Mangkunagara IV dan V mempunyai andil dan pengaruh besar dalam pengembangan seni di Mangkunagaran.

Ketika Mangkunagara VI naik tahta, ia dihadapkan pada kondisi keuangan praja yang amat buruk yang ditinggalkan oleh pendahulunya. Perlu diakui usahanya dalam memulihkan kembali keuangan kerajaan yang sehat, dan menjadikan Pura Mangkunagaran terhindar dari kebangkrutan, dan sebaliknya justru membuat sebagai negara yang terkaya di Hindia Belanda. Maka dari itu dalam melaksanakan tugas sebagai pimpinan tertinggi di masa tahun pertamanya, ia tidak mengadakan perubahan atau langkah-langkah yang kurang produktif termasuk dalam bidang kebudayaan (Seni). Baru pada akhir-akhir sebelum “lengser” (berhenti), ia memberikan bantuan kepada bidang pendidikan dan kesenian.

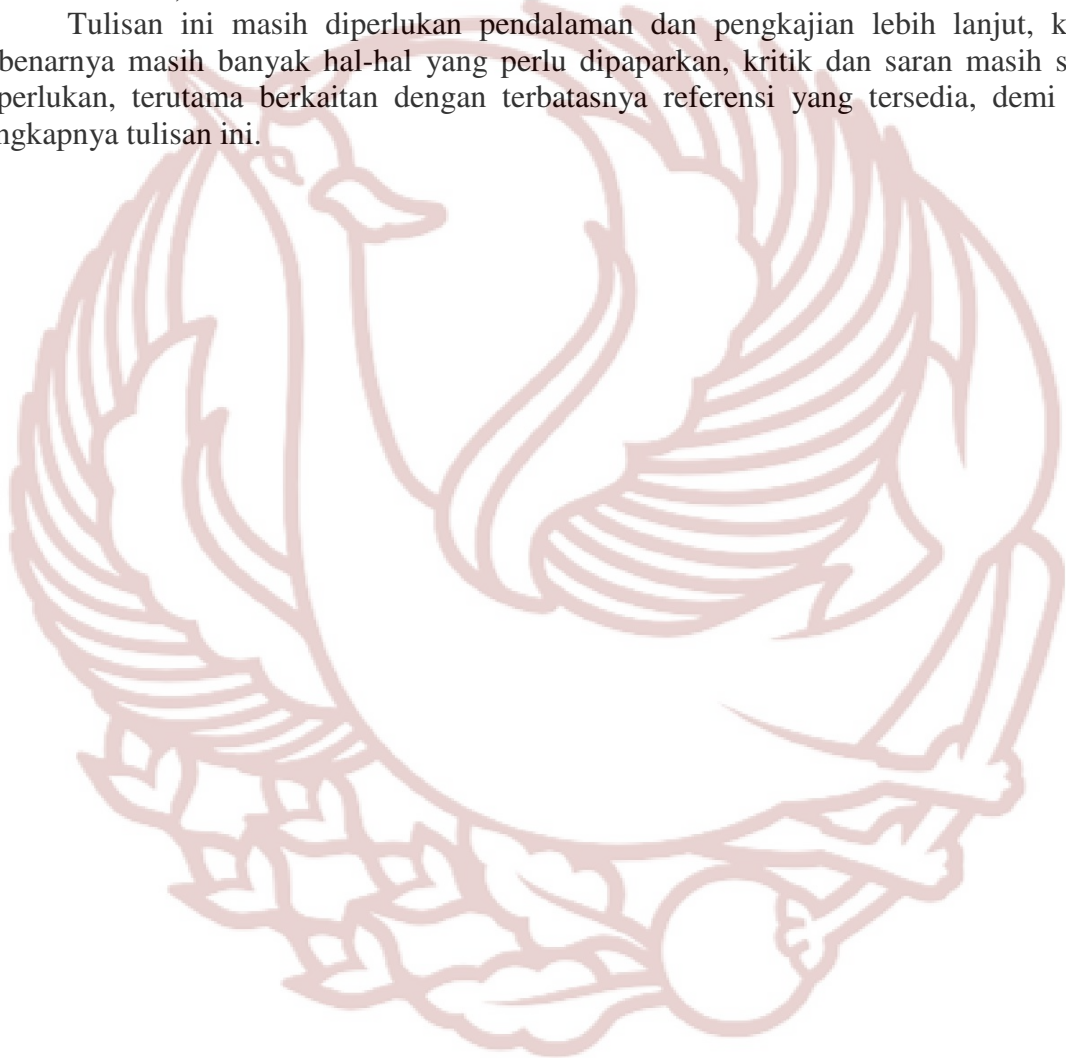
Mangkunagara VII adalah raja yang berfikir modern yang dipengaruhi oleh kebudayaan barat, tetapi ia adalah seorang nasionalis yang mempunyai pikiran-pikiran jauh kedepan. Seorang penguasa yang kreatif dan terkenal karena memajukan kesenian dan upayanya untuk membantu kebangkitan kembali bahasa dan kebudayaan Jawa. Perannya sebagai tokoh renaissance telah membukakan pikiran dan kesadaran generasi muda untuk tidak silau dengan kebudayaan barat, tetapi sebaliknya pengetahuan barat dapat digunakan untuk menumbuhkan subur akar-akar budaya di tanah air (Indonesia).

Sejak dinobatkannya Sri Mangkunegara VII, kiranya tidak ada bidang kebudayaan Jawa yang tidak diperhatikan. Tari sebagai salah satu konsentrasinya mengalami puncak kejayaan, perkawinannya dengan G.K.R.Timur putri Sultan Hamengku Buwana VII Yogyakarta adalah sebuah titik tolak yang cukup jelas bagi pembentukan Tari Gaya Mangkunagaran. Berangkat dari idenya mengirimkan putri bersama kerabatnya untuk mengadaptasi tari di Kridha Beksa Wirama Yogyakarta, tari-tarian yang masuk ke Pura Mangkunagaran kemudian berkembang menjadi bentuk yang lain yaitu merupakan perpaduan Tari Gaya Yogyakarta dengan Tari Gaya Surakarta yang kemudian dikenal sebagai gaya Mangkunagaran. Perubahan-perubahan yang dilakukan oleh Sri Mangkunegara VII bersama permaisurinya G.K.R.Ay. Timur serta didukung oleh putrinya G.R.Ay. Siti Nurul Kamaril secara tidak langsung telah memberikan kontribusinya kepada keragaman seni tari Jawa khususnya dan Indonesia pada umumnya. Mangkunagara VII adalah gambaran seorang penguasa yang tegas, demokratis terbuka dan mau menerima adanya pembaharuan tetapi ia juga seorang pelindung seni dan seorang seniman yang kreatif.

Seni tari sebagai salah satu wujud budaya memiliki peran penting di dalam kehidupan suatu komunitas. Di lingkungan Pura Mangkunagaran kehadiran tari menandai eksistensi kekuatan sosial-budaya (bahkan politik) dari penerus generasi Mataram, sebagai sebuah kerajaan besar yang pernah hidup di Nusantara. Pada masa Mangkunegara VIII dan IX (era kemerdekaan Negara Kesatuan Republik Indonesia) Pura Mangkunagaran sudah tidak lagi memiliki kekuatan mutlak dari sisi politis. Sehubungan dengan hal tersebut para penguasa wilayah yang bersangkutan kemudian memposisikan diri sebagai pengemban amanat leluhur sekaligus bangsa untuk menjaga, melestarikan dan mengembangkan budaya sebagai warisan yang tidak ternilai harganya. Pada masa masa Mangkunegara VIII-IX, upaya untuk menjaga dan melestarikan dilakukan secara maksimal terbukti dari penggalian-penggalian atau rekonstruksi yang dilakukan. Karya-karya seni tari dengan berbagai genre yang muncul seperti, bedhaya, srimpi, langendriyan, wayang orang, tetap eksis pada masa Mangkunegara VIII dan IX. Puncak upaya dalam menjaga warisan leluhur (khususnya seni tari) pada masa Mangkunegara VIII nampak pada keberhasilannya dalam rekonstruksi Tari Bedhaya *Anglirmendhung*, yang diyakini

sebagai sebagai Pusaka yang membawa tuah ketentraman dan kewibawaan Pura Mangkunagaran. Pada masa Mangkunegara IX keberadaan, kehidupan dan perkembangan tari tampak semakin semarak. Hal itu dikarenakan Pura Mangkunagaran semakin membuka diri dengan merangkul seniman-seniman dari luar lingkungan Pura, terutama dari ASKI (ISI Surakarta), SMKI dan PKJT dalam mengembangkan seni tari dalam Pura Mangkunagaran. Satu pemikiran yang modern sehubungan dengan konsep jumlah penari tari bedhaya di lingkungan pura (yang bukan istana) harus sejumlah 7, telah diluluhkan dengan terciptanya tari Bedhaya Suryosumirat dengan 9 penari. Keberhasilan rekontruksi Tari Diradametha merupakan puncak pelestarian tari yang telah dilakukan oleh Mangkunegara IX, yang dalam hal ini juga telah melibatkan para seniman dari lembaga pendidikan seni; ISI Surakarta.

Tulisan ini masih diperlukan pendalaman dan pengkajian lebih lanjut, karena sebenarnya masih banyak hal-hal yang perlu dipaparkan, kritik dan saran masih sangat diperlukan, terutama berkaitan dengan terbatasnya referensi yang tersedia, demi lebih lengkapnya tulisan ini.



DAFTAR PUSTAKA

- Abdul Jabbar, Beg. *Seni di dalam Peradaban Islam*. Bandung: Pustaka. 1988.
- Babad Kartasura II*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah. Transliterasi: Moelyono Sastronaryatmo. 1981.
- Babad Lelampahan*. Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunagaran, MS/J no. 222 dg. Naskah asli tersimpan di The British Library Manuscript dengan judul *Babad Mangkoenegoro*, no. Add. 12283.
- Babad Mangkunagaran (Buku Harian Mangkunegara I).
- Babad Mangkoenagaran* Reksapustaka MN. No. 1785.
- Babad Memengsanipun K.G.P.A.A. Mangkoenegoro lan Sultan Hamengkoeboewono. Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunagaran, MS/J B. 7.
- Babad Pacina*. Jakarta: Departemen Pendidikan dan Kebudayaan, Proyek Penerbitan Buku Sastra Indonesia dan Daerah. Transliterasi: Moelyono Sastronaryatmo. 1981.
- Bastomi, Prof. Drs. Suwaji, *Karya Budaya K.G.P.A.A. Mangkunegara I-VIII*. Semarang: IKIP Semarang Press, 1996.
- Beg, Abdul Jabbar. 1988. *Seni di dalam Peradaban Islam*. Bandung: Pustaka.
- Dag Boek van K.G.P.A.A. Mangkoenegoro I te Soerakarta van 1707 J Tot 1718 J/1718 M Tot 1791 M*. Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunagaran, MS/L B. 29. Naskah asli tersimpan di Leiden: Koninklijk Instituut voor Taal-, Land- en Volkenkunde Oriental MS, no. 231.
- Berg, C.C. De Arjuna Wiwaha, Erlangga” Slevon Sloop en Bruiloftsied dalam BKI jilid 97: 19-94. 1983.
- Brakel P, Clara, *Seni Tari Jawa, Tradisi Surakarta dan Peristilahannya*. Jakarta : ILDEP – RUL, 1991.
- Brontodiningrat, K.P.H. *Falsafah Beksa Bedhaya serta Beksa Srimpi ing Ngayogyakarta*, dalam *Kawruh Jaged Mataram*. Ed. R.M. Dinusatama. Yogyakarta: Yayasan Siswa Among Beksa. 1982.
- Budi Sulistyowati. *Fungsi Bedhaya Anglirmendhung Sebagai Legitimasi kekuasaan di Mangkunagaran*. Fakultas Ilmu Sastra dan Politik, Universitas Indonesia Jakarta. 1989.
- Ceramah Menteri Koordinator Bidang Politik dan Keamanan: Pelestarian nilai-nilai 45 dan kepemimpinan 45 serta kaitanya dengan ajaran Mangkunegara. Sebuah Ceramah di depan Kerabat Mangkunagaran dan Undangan Lainnya dari Surakarta pada tanggal 12 Desember 1987.
- Cohn, William. “Seni Lukis Tiongkok” dalam majalah Budaya no.6-7-8. 1956.

- Daryono. Dampak Pariwisata Terhadap Tari Tradisional Di Kraton Kasunanan dan di Pura Mangkunagaran Surakarta. Thesis Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.1999.
- de Graff, H.J, ed. *De Vijf Gezantschaperizen van Rijklof van Goens, Naar het Hof van Mataram*, 1648-1654, s-Gravenhage: Martinus Nijhoff. 1959.
- Deverge, Maurice. *Sosilogi Politik*. Terjemahan Daniel Dhakidae, Jakarta: Rajawali 1981.
- Dick Hartoko, ed. *Memanusiakn Manusia Muda*. Yogyakarta: Yayasan Kanisius. 1985.
- Din Hasnan. *Wayang Orang Mangkunagaran Tampil Setelah 50 tahun Bertapa*. Mutiara 768, 11-17 Juli. Reksha Pustaka, dari TIM Jakarta, 30-15 Juli 1999.
- Dokumen Amanat Pengukuhan *Gusti pangeran Hario Sudjiwo Kusuma* Katetepaken Hangrenggani Sesepuhing Pangeran Pura Mangkunagaran Solah Karti Sesepuhan lan Asma Kanjeng Gusti Pangeran Ario Adipati Mangkunegara No.591/SK/1/05, Surakarta: Reksha Pustaka Mangkunagaran, 1988.
- Duverger, Maurice. *Sosiologi Politik*. TerjemahanDaniel Dhakidae. Jakarta: Rajawali. M.M. Sharif. 1984.
- Edi Sedyawati. *Pertumbuhan Seni Pertunjukan*. Jakarta: Sinar Harapan. 1981.
- Edlyn Januar. *Tari Bedhaya Pulung Pada Perkawinan G.R.Aj. Retno Astrini di Pura Mangkunagaran (Kajian Heuristik)*. Skripsi Sekolah Tinggi Seni Indonesia Surakarta, 2004.
- Encyclopedia. *Encycopedia of World Art*. 1969.
- Encyclopedie van Nederlandsch – Indie IV ‘sGravenhage : Martinus Nijhofft, t.t.
- George D. Larson. *Masa Menjelang Revolusi: Kraton dan Kehidupan Politik di Surakarta 1912-1942*. Yogyakarta: Gadjah Mada University Press.1990.
- Gedenkboek Jong Java 1915-1930*. Buku Kenangan Perkumpulan Pemuda Java yang bernama ”Jong Java”. Koleksi Reksapustaka MN. No. 1837.
- Gondowarsito, Sidik, Peranan K.G.P.A.A. Mangkunegara IV Dalam Pelestarian Wayang Surakarta: Reksha Pustoko, 1992.
- G.R.AY. Siti Nurul Soeryosoeyarso dan R.AY. Hilmiah Darmawan. 1992.
- Hadiningrat. Yogyakarta: Taman Kesenian Saperanganing Paoegeran Kebangsaan Taman Siswa Ing Mataram-Yogyakarta.
- Harjosoebroto, R.C., *Kumpulan Gendhing dan Dolanan*. Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia, 1972.

- Hari Mulyatno. *Tari dan Pengembangan Pariwisata Pura Mangkunagaran*. Laporan Penelitian Sekolah Tinggi Seni Indonesia (STSI) Surakarta, 1992.
- Harmanta Bratasiswara, Drs (editor). *Dewa Ruci- Fragmen Wayang Bocah*. Drama Tari Asuhan Sanggar Tari Suryosumirat, di bawah Pimpinan GPH. Herwasto Kusumo. Persembahan H.K.M.N. Suryosumirat, 1999.
- Harmanta Bratasiswara, Drs (editor). *Mintaraga Keheningan Menuju Kewaskitaan untuk Memayu Hayuning Bawana*. Drama Tari Asuhan Sanggar Tari Suryosumirat, di bawah Pimpinan GPH. Herwasto Kusumo. Persembahan Setyawan Suharyadi Suryowinata. PT Binakarta : Jakarta, 2000.
- Harmanto. 130 tahun LangenPura Mangkunagaran, 11 Agustus 1992.
- Harun Nasution. 1973. *Filsafat dan Mistikisme dalam Islam*. Jakarta: Bulan Bintang.
- Gottschalk, Louis. 1975. *Mengerti Sejarah*. Terjemahan Nugroho Notosusanto. Jakarta: Universitas Indonesia.
- Haryanto, S., Pratiwimba Adiluhung, *Sejarah dan Perkembangan Wayang*. Jakarta: Djambatan, 1988.
- Heine-Galdern, Robert von. *Konsepsi tentang Negara dan Kedudukan Raja di Asia Tenggara*. Terjemahan Deliar Noer. Jakarta: Rajawali. 1982.
- Hening Ratnawati. *Beksan Mandraretna, Tinjauan Koreografi*. Skripsi S1, Jurusan tari STSI Surakarta. 2001.
- Holt, Claire, *The Development of Art of Dancing in Mangkunagaran*. the Haque: t.p., 1939.
- Iqbal, Tentang Tuhan dan Keindahan*. Terjemahan Yusuf Jamil. Bandung: Mizan.
- Pangeran Sambernyawa, *Ringkasan Sejarah Perjuangannya*. 1987. Surakarta: Yayasan Mangadeg.
- Kartodihardjo, Sartono. *Pemikiran dan Perkembangan Historiografi Indonesia; Sebuah Alternatif*. Jakarta: Gramedia. 1982.
- Kebudayaan Kraton Sebagai Puncak Kebudayaan Daerah Pelestarian Warisan Adiluhung Leluhur Bangsa Menyongsong Era Tinggal Landas. Makalah Seminar pada tanggal 29 November 1992.
- Kumar, Ann. *Javanese Court Society & Politics in the Late Eighteenth Century. The Record of a Lady Soldier, Part II: Political Developments: The Courts & The Company*. dalam Indonesia no. 30. 1980.
- Lelampahan Dalem (Riwayat) Suwargi Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aria Mangkunegara VII ing Surakarta. Ms. Reksapustaka No. MN. 617.
- Mr. R.M. Soerjadinigrat. *Paprentahan Pradja Kadjawen*, Drukkerij Mataram Jogjakarta. 1939.

- Lelyveld, Th. B. Van, *De Javaansche Danskunt*. Amsterdam: t.p., 1931.
- Lindsay, Jennifer, *Klasik, Kitsch, Kontemporer: Sebuah Studi Seni Pertunjukan Jawa*. Terjemahan Nin Bakdi Sumanto. Yogyakarta : Gajah Mada University Pres, 1990.
- Mangkunegoro VII, tt: *Patjakipoen Beksa*. Reksopustoko MN. No. G.148.
- Martopangrawit, R.L. *Titilaras Gendhing dan Sindhenan Bedhaya Srimpi Keraton Surakarta*. Surakarta: Akademi Seni Karawitan Indonesia. 1972.
- Mengenang B.R.M. Soerya Soeparto Reksapustaka MN. No. 1000.
- Molly Ann Mc Namara. *Langendriyan Mandraswara* Uraian singkat tentang Langendriyan Mangkunagaran sebagai persiapan meraih gelar Doktor. 1988.
- NN, *Babad Mangkunagara IV*, (M.S.) B.66. Surakarta : Reksa Pustaka Mangkunagaran.
- NN, *Babad Mangkunagara IV*, M.S. C. 82. Surakarta: Reksa Pustaka.
- NN, *Babad Mangkunagaran*, (M.S.) B.37. Surakarta : Reksa Pustaka.
- NN, *Buku Beksan Mangkunagaran, Isi Beksan 41 Warni Anggitanipun Para Seniman ing Zamanipun K.G.P.A.A. Mangkunagara V (1881 – 1896)*. Surakarta : Rekso Pustoko, t.t.
- NN, *Danserer Mangkunagaran: Langendriyan (Penghibur Hati)*. Surakarta : Rekso Pustoko, t.t.
- NN, *Kabar Paprentahan Surakarta Tahun 1940*. Surakarta: Rekso Pustoko, t.t.
- NN, *Kangjeng Gusti Pangeran Adipati Harya Mangkunegara Ingkang Kaping IV*, transkripsi buku No.13 oleh Ny. Sri Kayati Soesarmo. Surakarta: Rekso Pustoko, 1986.
- NN, *K.G.P.A.A. Mangkunagara I Dumugi VII ing Surakarta Hadiningrat*. Surakarta : Rekso Pustoko, t.t.
- NN, *Pahargyan Mangkunagaran Tigang Windu*, terjemahan Saroyo Tarusewoyo. Surakarta: Majalah Kejawen Th. XIV, 1939.
- NN, *Republik Indonesia, Propinsi Jawa Tengah*. Semarang: t.p., 1952.
- NN, *R.M.A. Tandhakusuma ing Mangkunagaran Surakarta*. Yogyakarta: Budi Utomo, 1920.
- NN, *Serat Pemutan Lelampahan Dalem K.G.P.A.A. Mangkunagara Kaping V*. Surakarta : Rekso Pustoko, t.t.

Pangeran Sambernyawa, Pahlawan Kemerdekaan Nasional. Brosur Mangkunagaran, 17 Agustus 1988.

Panitia Dies Natalis ke IV Perguruan Tinggi Parahiangan. Sebuah malam kesenian mangkunagaran, sumbangan dari Sri Paduka Mangkunagara VIII beserta pemaistri. Bandung : Panti Budaja, 16-17 Djanuari 1959.

Panitia Dies Natalis ke IV PT Katolik Parahiangan. “*Mempersembahkan Malam Kesenian Mangkunagaran*”. Sumbangan dari Sri Paduka Mangkunegara VIII beserta Permaisuri. Bandung: Panti Budaja Kleijne. Bandung 16-17 Djanuari 1959.

Panitia Penyusun Kerabat Mangkunagaran. Mangkunagaran Selayang Pandang. Surakarta: Panitia Penyusunan Kerabat MN. 1971.

Partahoedhaja, R.M.Ng., *Bab Langendrija*. Surakarta: Rekso Pustaka, t.t.

Pengetan 40 tahun 19 Juli 1944 – 19 Juli 1984 Jumenengan Dalem Sampeyan Ingkang Jumeneng Mangkoenegoro VIII hing Surakarta, suryo kaping 19 juli 1984 hing Pendapi Ageng Mangkunagaran. 1984. “*Lelampahan Dalem (riwayat) Sampeyan Dalem Ingkang Jumeneng Mangkoenagara VIII*” hing Surakarta. Hal. 29.

Pengetan Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Arya Mangkunegara VII, Ms. No.B.76.

Pengukuhan K.G.P.A.A. Wujud Dukungan Sebuah Kerabat. *Penjebar Semangat*, Juli 1988.

Pigeaud, Dr. Th., Program van het Congres te Houden te Soerabaja, 23-26 September 1926. Soerakarta: Java Instituut, 1926.

Pigeaud, Pangeran Adipati Aria Mangkoenagara IV als dicther. Surakarta: Rekso Pustoko, 1987.

Pontjowolo, R.Ay. Hilmiah Darmawan, *Peringatan 100 Tahun Wafatnya K.G.P.A.A. Mangkunagara V*. Surakarta: Rekso Budoyo, 1996.

Prangwadono V, Lampahan Ringgit Tiyang Ngrenasmara. Surakarta: Rekso Pustoko, 1885.

Pringgodigdo, A. K., Doemadosipoen saha Ngrembakanipoen Pradja Mangkoenegaran. Surakarta: t.p., 1939.

Punika Serat Kepranatan Nalika Zaman Nagari Dalem ing Kartasura, Kala ing Tahun 1655. Surakarta: Rekso Pustaka Mangknegaran, B. 133. Transliterasi 1982.

Rekso Pustaka-Mangkunagaran. Gambyong Pareanom, Jaged Lambang Keluhuran Pura Mangkunagaran, No. 44 30 Oktober 1993.

Rekso Pustaka-Mangkunagaran. *Kekancingan dari para Sesepeuh Agung Mangkunagaran yang menetapkan GPH. Sujiwo Kusumo dinobatkan menjadi K.G.P.A.A. Mangkunegara*, tanggal 4 Jumadilakhir 1920 atau 24 Januari 1988 dan Prasetya

- K.G.P.A.A. Mangkunegara dan sambutan Seseputh Ageng Mangkunagaran diucapkan oleh KPH. Suryosuyarso.
- Mulat Sarira: Stichting, van Educatieven Reisen, Correspondentie, Uitwisseling. Surakarta: Reksa Pustaka Mangkunagaran.
- Reksa Pustaka-Mangkunagaran. *Perkawinan Gusti Raden Ajeng Siti Noeroel Kamaril Ngarasati Koesoemowardhani dengan Raden Mas Soejarso Soerjosoerarso*. Pada hari Sabtu tanggal 24 Maret 1951 di Pendapa Besar Mangkoenagara, dengan pertundjukan Wayang Orang dengan tjerita “Babad Alas Martani” Sumbangan dari dari Perkumpulan Seni Tari dan Seni Suara Kridha Beksa Wirama Yogyakarta.
- Reksa Pustaka. Rancangan Karsa Dalem Djumenengan-Supitan Putra Dalem Tuwin Wisuda Pangram Ing Mangkumegaran, Surja Kaping 19 Juli 1964.
- Reksa Pustaka. *Pusaka LangenPura Mangkunagaran kang Awujud Beksan lan Gendhing Anglirmendhung*. Jaya Baya. 24 Januari 1982.
- Reksa Pustaka. *Langenbeksa Anglirmendhung Sambernyawan. Penyebar Semangat*, 5 Juni 1982.
- Reksa Pustaka-Mangkunagaran *Penobatan K.G.P.A.A. Mangkunegara IX Diwarnai Suasana Sakral dan Disaksikan Putra-Putra Raja Salad an Yogya*. Suara Merdeka 17 Juli 1988.
- Reksa Pustaka – Mangkunagaran. *Bedhaya Suryosumirat garapan STSI tari baru sambut Mangkunegara IX dan Marina*. *Pikiran Rakyat*, tanggal 4 Juni 1990.
- Reksa Pustaka-Mangkunagaran., “Enam Penari...” *Suara Merdeka*, Minggu, 14 Agustus 1994.
- Reksa Pustaka-Mangkunagaran. *Kesenian Langendriyan Mandraswara. Penyebar Semangat*. No 36, 3 September 2005.
- Reksa Pustaka. Performance Of Javanese Classical Dance At The Reception in Honour Of The Members Of The Inotech Conference In The Mangkunegara Palace Suarakarta, Cetral Java Indonesia.On The Evening Of 13 rd March 1974. 1974.
- Ricklefs, M.C. *Jogyakarta Under Sultan Mangkubumi 1749-1792*. London: Oxfors University Press. 1974.
- R.Ng. Citrosantono. *Punika Serat Babad Dalem Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aria Prabu Prangwadana Ingkang Kaping Pitu: Letnan-Kolonel legiun ing Mangkunagaran Surakarta*. Ms. Reksapustaka No. MN.251.
- Roswitha Pamoentjak Singgih. *Partini: Tulisan Kehidupan Seorang Putri Mangkunagaran (Recollections of A Mangkunagaran Princess)*. Jakarta: Djambatan. 1986.
- Rouffaer, G. P., *Vorstenlanden dalam Adat Rechtbundel Vol.XXXIV Seri D No.81*. ‘sGravenhage : Martinus Nijhoff, 1905.

- Rusini. *"Tari Bedhaya Suryosumirat Kreasi Pura Mangkunagaran Diakhir Abad XX"*. Laporan Penelitian STSI Surakarta. 1999.
- Sastradihardjo, dkk. *Perjuangan Raden Mas Sahid*. Surakarta: K.S. Surakarta, 1972.
- Sayid, Babad Sala. Surakarta : Rekso Pustoko, 1984.
- Sayid, Kawontenanipun Pradja Mangkunagaran ing Surakarta Nalika Tahun 1870 Dumugi 1915. Surakarta : Rekso Pustoko, t.t.
- Siswokatono, W.E. Soetomo, Sri Mangkunegara IV sebagai Penguasa dan Pujangga (1853-1881). Semarang: Aneka Ilmu, 2006.
- Soedarsono. *Beberapa Catatan Tentang Seni Pertunjukan Indonesia*. Yogyakarta: Konservatori Tari Indonesia Yogyakarta. 1974.
- Soedarsono. *Raja Jawa dan Seni: Sebuah Contoh Pengaruh Kekuasaan Raja Terhadap Konsepsi Seni Pertunjukan*. Yogyakarta: Proyek Penelitian dan Pengkajian Kebudayaan Nusantara, Bagian Jawa. Direktorat Jendral Kebudayaan, Departemen Pendidikan dan Kebudayaan. 1989.
- Soedarsono, R.M., Djawa dan Bali, Dua Pusat Perkembangan Drama Tari Tradisional di Indonesia. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1972.
- Soedarsono, R.M., Peranan Seni Budaya dalam Sejarah Kehidupan Manusia, Kontinuitas dan Perubahannya. Pidato Pengukuhan Jabatan Guru Besar pada Fakultas Sastra UGM di Yogyakarta, 1985.
- Soedarsono, R.M., Wayang Wong The State Ritual Dance Drama in The Court of Yogyakarta. Yogyakarta: Gajah Mada University Press, 1984.
- Soemaryatmi, *Kehadiran Tari Gaya Surakarta Di Daerah Istimewa Yogyakarta*. Yogyakarta: Tesis, Pasca Sarjana Universitas Gadjah Mada. 1998.
- Soeratman, Darsiti, *Kehidupan Dunia Keraton Surakarta 1830-1839*. Yogyakarta: Taman Siswa, 1989.
- Soeroto, Notto, *Een Paar Notities Omstren Langendriyan*. De Hogte : Geillustreed Mandschrijft, t.t.
- Sri Rochana Widyastutiningrum, dkk. *Langendriyan Mangkunagaran Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya*. Laporan Penelitian STSI Surakarta. 1994.
- Sri Rochana.W. *Langendriyan Mangkunagaran: Pembentukan dan Perkembangan Bentuk Penyajiannya*. Surakarta: ISI Press. 2006.
- Sri Rochana Widyastutiningrum. *Tari Gambyong Pareanom Mangkunagaran*. Laporan Penggalan Seni Budaya Indonesia. ASKI Surakarta. 1985/1986.
- Staatsblad van Nederlandsch Indie, 1847 : 30.

Staatsblad van Nederlandsch Indie, 1874 : 209.

Suharji. *Bedhaya Suryosumirat Di Pura Mangkunagaran Surakarta*. Thesis Universitas Gadjah Mada Yogyakarta. 2001.

Suharti, Theresia. *Tari Mangkunagaran Suatu Pengaruh Bentuk dari Gaya Dalam Dimensi Kultur 1916 – 1988*. Thesis UGM Yogyakarta, 1990.

Sularto. *Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Mangkubumi: Hasil Karya dan Pengabdianannya*. Departemen Pendidikan dan Kebudayaan Direktorat Sejarah Dan Nilai Tradisional Proyek Inventarisasi dan Dokumentasi Sejarah Nasional. 1982/1983.

Sulistyo Tondo Kusumo. *Bedhaya Suryosumirat. Indonesia Dance Festival*. Graha Bhakti Budaya – TIM Jakarta, 19 dan 20 September 1999.

Sumbadhra Dhadhos Ratoe Ing Pradja Noesa Tembini (Pakem Alit). Minangka toetoenan Ringgit Tiyang Taman Siswa Ngayogyakarta, gebyakan ing Pura Dhalem Sampeyan Dhalem K.G.P.A.A. MN VII Ing Surakarta. 1941.

Sumohatmoko, *Serat Babd Ila-ila*. Surakarta: Rekso Pustaka, 1924.

Suwaji Bastomi. *Karya Budaya K.G.P.A.A Mangkunegara I-VIII*. Semarang: IKIP Perss. 1996.

Tandhakusuma, *Pakem Mandraswara*. Surakarta: Rekso Pustoko, t.t.

Tik Wahyuning. *Tinjauan Koreografi tari Mandrarini Mangkunagaran*. Skripsi S1 Jurusan tari STSI Suarakarta. 1999.

Tim Penyusun. 250 th Years Celebration Of Pura Mangkunagaran, Surakarta. A Collosal Dance Performance, Adegung Pura Mangkunagaran (The Rise Of Mangkunagaran ourt). Sunday, November 11, 2007, Pura Mangkunagaran, Surakarta. 2007.

Wasino. *Kebijaksanaan Pembaharuan Pemerintahan Pura Mangkunagaran*: Studi tentang Strategi Pemerintahan Tradisional dalam Menanggapi Perubahan Sosial. Tesis Program Studi Sejarah, Jurusan Ilmu-ilmu Humaniora. 1994.

Wahyono. *Legiun Mangkunagaran Sebuah Studi Biografis*. Laporan penelitian: Proyek Oprasi dan Perawatan Fasilitas STSI Surakarta Th. 1993/1994. Dirjen Pendidikan Tinggi Depdikbud, STSI Surakarta. 1994.

Wahyu Santoso Prabowo. *Bedhaya Anglirmendhung Monumen Perjuangan Mangkunegara I 1757 – 1988*. Thesis Universitas Gadjah Mada Yogyakarta.

Wisnu Widodo. Tarian Sakral Bedhaya Anglirmendhung yang Lenyap 145 Tahun Akan Muncul Lagi. Harian Suara Merdeka tanggal 18 Juli 1984.

Widyastutiningrum, Sri Rochana, Tayub di Blora Jawa Tengah: Pertunjukan Ritual Kerakyatan. Surakarta: ISI Press, 2007.

Widyodiningrat, K.R.T., *Prins Mangkoenegoro IV als dichter-philosoof*. Surakarta: Rekso Pustoko, 1987.

William A. Haviland. *Antropologo: Jilid 2, Edisi ke empat, terjemahan R.G. Sukadijo*. Jakarta: Erlangga. 1985.

Wiryasuputra, R.M. Sarwanta, *100 Tahun Wafat K.G.P.A.A. Mangkunagara IV Tahun 1810 – 1910 (Jawa)*. Surakarta: Rekso Pustoko, 1978.

Wiwik Indriyani. *Tinjuan Koreografi Tari Bedhaya Suryosumirat Pura Mangkunagaran* Surakarta. Skripsi IKIP Yogyakarta. 1996.



LAMPIRAN



Lambang Mangkunegara I. (1757-1796)

Menurut kepercayaan Mangkunegara I tidak boleh digambar / difoto sebagai penggantinya dibuatkan lambang.

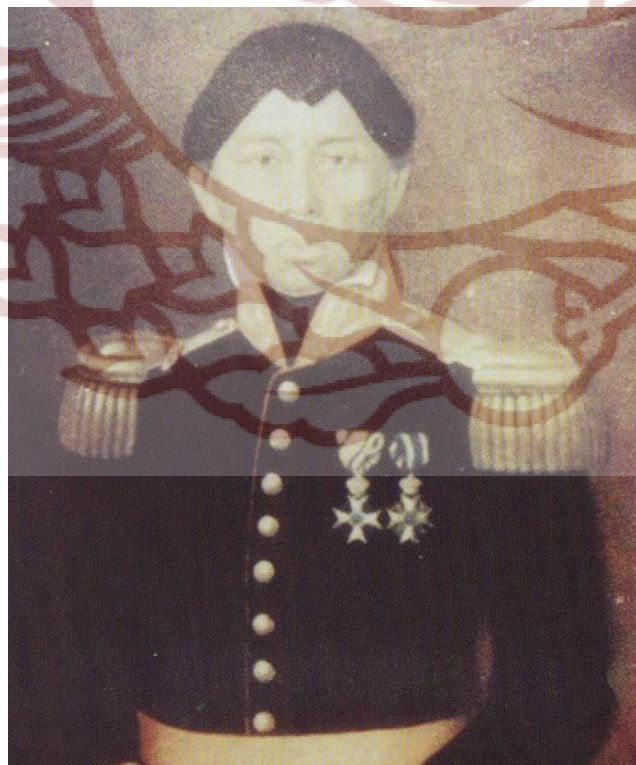


Foto Mangkunegara II (1796-1835)



Foto Mangkunegara III (1835-1853)



Foto Mangkunegara IV (1853-1881)

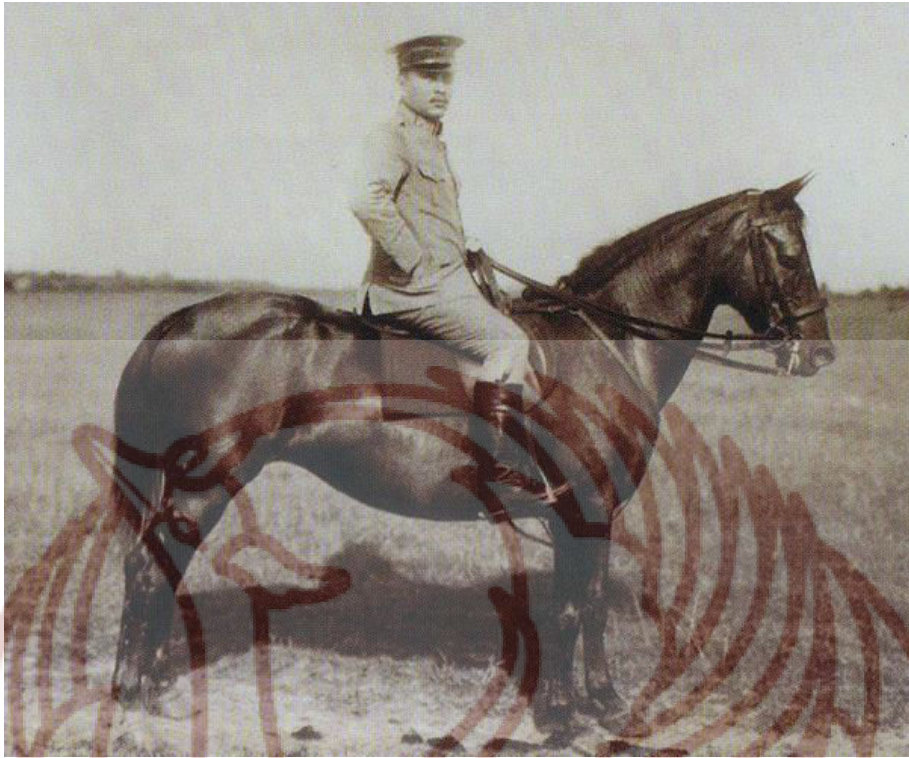


Foto Mangkunegara V (1881 – 1896)



Foto Mangkunegara VI (1896-1916)



Foto Mangkunegara VII (1916 - 1944)



Foto Mangkunegara VIII (1944-1987)



Foto Mangkunegara IX (1988 – Sekarang)



Langendriyan Damar Wulan – Minak Jingga dalam karya Behind The Lamgendriyan Mangkunagaran, Karya: Irawati Kusuma Ratri, mencoba mengungkap proses historis penciptaan langendriyan.

GLOSARIUM

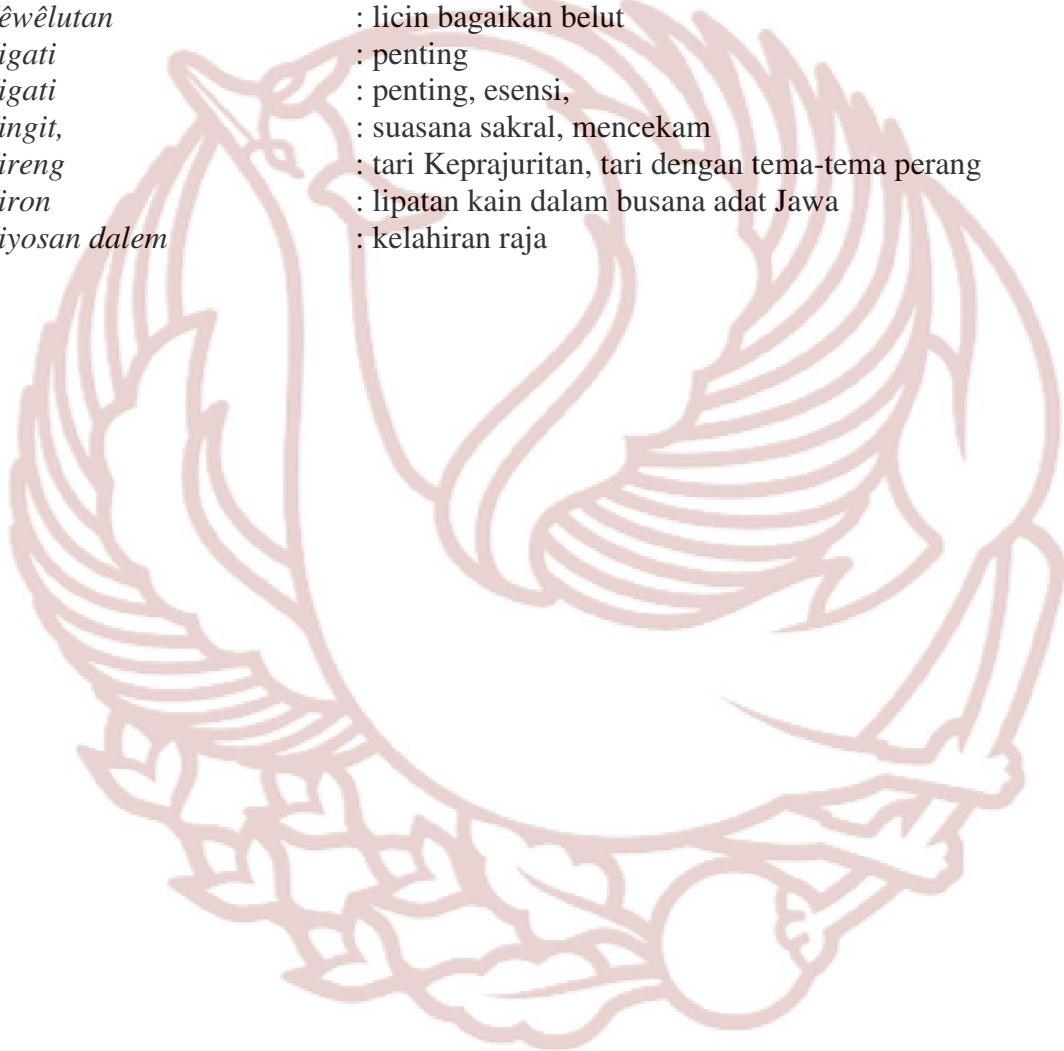
| | |
|---------------------------|---|
| <i>Abdi dalem</i> | : pembantu raja |
| <i>Adi luhung</i> | : mempunyai nilai yang sangat tinggi |
| <i>Agal</i> | : tarian yang berkarakter gagah |
| <i>Aluwamah</i> | : salah satu sifat atau nafsu yang dimiliki oleh manusia, yang lebih pada keserakahan |
| <i>Amarah</i> | : salah satu sifat atau nafsu yang dimiliki oleh manusia , yaitu emosi, kemarahan |
| <i>Antawecana</i> | : dialog para tokoh dalam wayang kulit, wayang orang |
| <i>Apit meneng/kendel</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan /mewujudkan bagian tungkai kiri; |
| <i>Apit ngajeng</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan |
| <i>Apit wingking</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan mewujudkan bagian lengan kiri; |
| <i>Babahan hawa sanga</i> | : adanya sembilan lubang yang ada pada manusia, serta anggota badan yang dimiliki manusia. |
| <i>Baju sikepan</i> | : busana adat yang dikenakan untuk pangeran |
| <i>Batak</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan kepala, |
| <i>Beksa</i> | : Tari, yang berasal dari kata <i>ambekipun raos sawiji</i> , yang mempunyai arti sudah dalam keadaan hening atau dalam keadaan konsentrasi penuh, mengerti posisi diri dalam kehidupan, juga Yang Maha Esa |
| <i>Beskap</i> | : baju tradisi Jawa (Kasunanan/Mangkunagaran) |
| <i>Boyong Dalem</i> | : Salah satu bagian dalam ritual pernikahan tradisional Jawa |
| <i>Buncit</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan /mewujudkan bagian organ seks |
| <i>Cakêpan</i> | : syair dalam lagu Jawa |
| <i>Candrasengkala</i> | : sistem penulisan angka tahun Jawa Kuna dengan menggunakan kiasan |
| <i>Carangan</i> | : pengembangan cerita yang diambil lakon induk |
| <i>Cengkok</i> | : gaya |
| <i>Cucuk lampah</i> | : petugas dalam prosesi arakan yang bertugas mengarahkan jalan. |
| <i>Darcana</i> | : patut dijadikan cermin, patut ditiru |
| <i>Dhadha</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan /mewujudkan bagian dada; |
| <i>Dhêdhêmitan</i> | : bagaikan syetan, kadang tampak kemudian dengan cepat menghilang), |
| <i>dhêdhêmitan</i> | : bagaikan syetan, kadang tampak kemudian dengan cepat menghilang), |
| <i>Dilaras</i> | : dalam langkah, bertindak, harus penuh dengan pertimbangan atau betul-betul dirasakan lahir dan batin sesuai dengan kemampuan dan berdasarkan apa yang menjadi cita-cita manusia. |

| | |
|-------------------------------|---|
| <i>Dodot ageng</i> | : desain dan motif busana yang biasa digunakan dalam tari Jawa; busana yang dikenakan oleh temanten putri dalam adat Jawa |
| <i>Endhel ajeg</i> | : merupakan perwujudan salah satu |
| <i>Endhel weton/wedalan</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan / mewujudkan bagian tungkai kanan; |
| <i>Endhong</i> | : tempat yang berbentuk kantung dengan tali untuk menaruh anak panah yang dikenakan menyilang di badan penari |
| <i>Eyang</i> | : sebutan untuk sesepuh dalam masyarakat Jawa; sebutan untuk orang tua dari bapak atau ibu orang Jawa priyayi |
| garwa ampil | : istri selir |
| garwa padmi | : istri syah |
| garwa pawingking | : istri |
| <i>Garwa prameswari</i> | : permaisuri |
| <i>Gedhewa</i> | : properti dalam tari Jawa yang berbentuk busur panah |
| <i>Gelung ukel</i> | : salah satu bentuk rias untuk rambut dalam adapt tradisi Jawa |
| <i>Gêndhing</i> | : lagu dari gamelan Jawa |
| <i>Gendhing</i> | : komposisi musikal dalam musik gamelan |
| <i>Gerong</i> | : syair dan lagu (vokal) yang dilakukan oleh pria dalam kerawitan Jawa |
| <i>Gerong</i> | : vokal pria dalam karawitan Jawa |
| <i>Gladen</i> | : latihan keprajuritan |
| <i>Hadeging Praja</i> | : Berdirinya Kerajaan |
| <i>Handwerken</i> | : tempat kursus yang dikhususkan bagi keluarga istana |
| <i>Hastha Sawanda</i> | : delapan komponen yang menjadi satu kesatuan utuh; salah satu konsep estetik dalam Tari Jawa |
| <i>Jagading manungsa</i> | : wujud manusiawi |
| <i>Jamang</i> | : atribut yang dikenakan di kepala dalam tari |
| <i>Jangga</i> | : salah satu nama dalam tari Bedhaya yang menggambarkan mewujudkan bagian leher; |
| <i>Jêjêmlungan</i> | : gila-gilaan/edan-edanan |
| <i>Jêjêmlungan</i> | : gila-gilaan/edan-edanan. |
| <i>Jengkeng</i> | : salah satu posisi duduk di dalam tari tradisi Jawa |
| <i>Jumeneng laras</i> | : peralihan dari posisi duduk menjadi berdiri dalam tari Jawa kemudian melakukan gerak. |
| <i>Kados satataning praja</i> | : seperti penataan negara |
| <i>Kakung</i> | : putra |
| <i>Kang mbaureksa</i> | : mitos bahwa satu tempat ada penunggu; roh penunggu tempat-tempat tertentu |
| <i>Kayon (gunungan)</i> | : salah satu wujud/bentuk wayang kulit yang bisa difungsikan sebagai gunung, api, lautan, hutan (mengacu pada pohon kehidupan), juga sebagai pembatas dari adegan yang satu ke adegan berikutnya. |
| <i>Keblat papat</i> | : konsep makrokosmos yang diwujudkan ke dalam empat |
| <i>Kejawen</i> | : sesuatu yang bernuansa Ke Jawa-an; sebuah kepercayaan sinkretisme dari Hindu – Budha- Islam |
| <i>Kemantren</i> | : bagian yang menangani administrasi Pura |
| <i>Kembarmayang</i> | : perlengkapan dalam pernikahan tradisional Jawa, yang berbentuk burung sepasang dari janur. |

| | |
|-------------------------------|--|
| <i>Kemben</i> | : kain penutup dada wanita |
| <i>Kenes</i> | : centil |
| <i>Ketataprajaan</i> | : peraturan-peraturan pemerintahan kerajaan |
| <i>Kidung</i> | : nyanyian Jawa |
| <i>Klangenan adiluhung</i> | : hiburan yang bernilai tinggi |
| <i>Klenengan</i> | : salah satu aransemen dalam gamelan Jawa |
| <i>Kraman</i> | : pemberontakan, pembelotan dengan melakukan pemberontakan |
| <i>Kuluk</i> | : penutup kepala busana Jawa |
| <i>Kuncara</i> | : terkenal; termasyur |
| <i>Laku dhodhok</i> | : berjalan berjongkok |
| <i>Langendriyan lanang</i> | : langendriyan dilakukan oleh para penari pria |
| <i>Langendriyan wadon</i> | : langendriyan dilakukan oleh para penari wanita/perempuan |
| <i>Langendriyan</i> | : genre tari Jawa |
| <i>Langenpraja</i> | : bagian yang menangani/mengurusi bidang seni dan budaya Pura Mangkunagaran |
| <i>Lelagon</i> | : Menggunakan lagu-lagu tertentu |
| <i>Mangkunegara</i> | : pemimpin pura mangkunagaran |
| <i>Manten tebu</i> | : symbol temanten yang terbuat dari tebu wulung. |
| <i>Mantri gandhek anom</i> | : jenjang kepangkatan di kerajaan |
| <i>Mbanyumili</i> | : salah satu proses gerak dalam tari Jawa yang mengalir seperti air |
| <i>Mekakan</i> | : menggunakan baju penutup dada wanita |
| <i>Memayu hayuning bawana</i> | : ikut memiliki dengan memelihara lingkungan alam (dunia) |
| <i>Memetri</i> | : memelihara mewujudkan bagian lengan kanan; |
| <i>Mutmainah</i> | : salah satu sifat atau nafsu yang dimiliki oleh manusia, yang lebih pada hal-hal yang suci nafsu atau keinginan hati; |
| <i>Ndalem</i> | : dalam |
| <i>Ngeluri</i> | : melestarikan |
| <i>Nrima</i> | : menerima apa adanya |
| <i>Olah semedi</i> | : proses meditasi bagi orang Jawa |
| <i>Pahargyan</i> | : perhelatan |
| <i>Pakem</i> | : aturan, pola |
| <i>Papagan</i> | : kontak langsung |
| <i>Papagan</i> | : kontak langsung. |
| <i>para nara Praja</i> | : para abdi dalem |
| <i>Pareanom</i> | : pare muda, kombinasi warna, separoh dibagian atas kuning dan separoh lainnya berwarna hijau muda. |
| <i>Paretan</i> | : sebuah area yang berada diantara pendapa dan luar pendapa besar |
| <i>Patrap beksa</i> | : Sikap laku tari |
| <i>Patraping panembah</i> | : proses hubungan spriritual antara manusia dengan khaliknya |
| <i>Pendapa ageng</i> | : Pendapa besar |
| <i>Pengibing</i> | : penonton yang terlibat menari bersama tledek |
| <i>Pengrawit</i> | : penabuh gamelan |
| <i>Pêpundhen</i> | : tempat yang biasa di ziarahi atau dikunjungi untuk keperluan tertentu; yang dihormati. |

| | |
|------------------------------------|---|
| <i>Perang kembang</i> | : perang antara satria dan para raksasa |
| <i>Pesanggrahan</i> | : tempat istirahat |
| <i>Pesindhen</i> | : wanita pelantun tembang Jawa |
| <i>Pisowanan para abdi dalem</i> | : pertemuan para pembantu /pegawai istana |
| <i>Pranatan</i> | : peraturan |
| <i>Prangwedana</i> | : sebutan kepangkatan sebelum menyandang gelar Mangkunegara |
| <i>Pringgitan</i> | : ruang belakang pendapa untuk pertunjukan wayang kulit |
| <i>Priyayi</i> | : status untuk golongan keturunan bangsawan |
| <i>Pura Mangkunagaran</i> | : kadipaten yang dipimpin oleh seorang Mangkunegara |
| <i>Regu</i> | : agung, |
| <i>Ricikan</i> | : instrumen dalam gamelan; asesoris dalam busana tari Jawa |
| <i>Sampur</i> | : kain panjang (kurang lebih 2 meter) yang digunakan di dalam tari Jawa |
| <i>Sanepan</i> | : kiasan, perlambangan |
| <i>Sangkan paraning dumadi</i> | : awal dan tujuan hidup dan kehidupan |
| <i>Santana dalem</i> | : kerabat Pura Mangkunagaran |
| <i>Sekar uteran (wungun kuluk)</i> | : 5 macam: kanthil, kenanga, mlathi, mawar merah dan putih. |
| <i>Sembahan</i> | : salah satu sikap dan juga gerak dalam tari Jawa yang menunjukkan suasana bakti |
| <i>Silih ungkih</i> | : salah satu sikap dan juga gerak dalam tari Jawa, gerak yang lengan dan tangan yang menggambarkan saling mengalahkan antara sisi yang baik dan sisi yang buruk kemudian diakhiri dengan balance, keseimbangan, keselarasan |
| <i>Sindhen</i> | : syair dan lagu (Vokal)yang dilakukan perempuan dalam gendhing/kerawaaitan Jawa |
| <i>Sindhenan</i> | : istilah syair dan lagu di dalam yang digunakan dalam tari Bedhaya Srimpi dilakukan baik oleh pria maupun wanita |
| <i>Sufia</i> | : salah satu sifat atau nafsu yang dimiliki oleh manusia, yang lebih pada nafsu biologis |
| <i>Tanah lungguh</i> | : pembagian tanah atau wilayah dari raja sebagai bentuk otonomi |
| <i>Tao</i> | : suatu ajaran moral yang berkembang di China |
| <i>Taoisme</i> | : paham yang mementingkan moral sebagai pegangan |
| <i>Tayungan tayub</i> | : ragam gerak berjalan/ <i>lumaksana</i> dalam tari tayub |
| <i>Tedhakan</i> | : turunan |
| <i>Tembang gede</i> | : bentuk lagu Jawa yang berfungsi untuk |
| <i>Tembang tengahan</i> | : bentuk lagu Jawa yang struktur dan bentuknya diantara tembang alit dan tembang gedhe (palugon, wirangrong, giriso) |
| <i>Tembang</i> | : nyanyian Jawa |
| <i>Tingalan dalem</i> | : peringatan kelahiran raja |
| <i>Tingalan jumenengan dalem</i> | : peringatan penobatan raja |
| <i>Tingalan wiyosan dalem</i> | : peringatan hari kelahiran raja |
| <i>Tledak</i> | : penari putri yang juga sebagai sindhen |
| <i>Trah</i> | : keturunan |
| <i>Trance</i> | : kerasukan, kesurupan |

| | |
|-------------------------|---|
| <i>Trapsila anoraga</i> | : salah satu posisi duduk bersila di dalam tari tradisi Jawa |
| <i>Tumenggung</i> | : sebutan kepangkatan dalam strata kepegawaian sebuah kerajaan; sebutan untuk para bupati |
| <i>Vakum</i> | : kosong, kekosongan |
| <i>Vassal</i> | : status kepemilikan wilayah |
| <i>Vorstenlanden</i> | : wilayah bekas kerajaan |
| <i>Wadya–bala</i> | : bala tentara |
| <i>Waranggana</i> | : pria pelantun tembang Jawa |
| <i>Waskita</i> | : ketajaman batin /intuisi |
| <i>Wêwêlutan</i> | : licin bagaikan belut, |
| <i>Wêwêlutan</i> | : licin bagaikan belut |
| <i>Wigati</i> | : penting |
| <i>Wigati</i> | : penting, esensi, |
| <i>Wingit,</i> | : suasana sakral, mencekam |
| <i>Wireng</i> | : tari Keprajuritan, tari dengan tema-tema perang |
| <i>Wiron</i> | : lipatan kain dalam busana adat Jawa |
| <i>Wiyosan dalem</i> | : kelahiran raja |



RIWAYAT HIDUP PENULIS



Wahyu Santoso Prabowo. SKar.MS. Lahir di Tegal, 14 Januari 1953 Jawa Tengah Indonesia. **Alamat:** Institut Seni Indonesia, Jl Ki Hajar Dewantoro 19, kampus Kenthingan Jebres Surakarta, Jawa Tengah Indonesia, HP: 081 2150 3846, email: prabowows@yahoo.com. **Pendidikan:** Konservatori Surakarta (lulus 1973), STSI Surakarta (lulus 1982), Pasca Sarjana bidang Ilmu Humaniora UGM (lulus 1990) dengan tesis *Bedhaya Anglirmendhung*, Monumen Perjuangan Mangkunagara I 1757-1988. Saat ini sedang menempuh program S3 penciptaan seni di ISI Yogyakarta. Belajar tari pada beberapa pakar tari Jawa diantaranya KRT Kusumakesawa, S Ngaliman, Suciati, juga belajar karawitan pada beberapa pakar karawitan Jawa seperti RL. Martopangrawit, R. Ng Wignyasusastra, R. Ng Ciptosuwatso, RM. Panji Sutopnilih, Walidi, dll. Sejak tahun 1971 aktif dalam kegiatan seni di PKJT (Pusat Kesenian Jawa Tengah) dalam gemblengan Gendhon Humardani, Tahun 1977 bersama Gendhon Humardani Dkk merintis berdirinya jurusan tari, dan diangkat sebagai pengajar tahun 1978. Kariernya sebagai penari diawali ketika menjadi juara lomba tari Cakil se Jawa Tengah (1971), sejak tahun 1974 dikenal sebagai penari Alusan gaya Surakarta dan banyak mendukung karaya-karya tari koreografer handal seperti Sal Murgianto, Retno Maruti. Selain itu, ia juga beberapa kali memperkuat tim karawitan Kab. Tegal dalam lomba karawitan di RRI Surakarta (sebagai pengrebab dan vokalis/bowo). Beberapa kali mengikuti misi kesenian dalam berbagai festival dalam maupun luar negeri seperti Festival Oriental Music di University of Durham England, Warana Festival di Brisbane Australia, Festival folk arts Asia Pasifik di Philipina, Jerman, Jepang, India, Perancis, Cairo Mesir, Singapura, Malaysia, Camboja, China. Selain sebagai penari juga aktif sebagai penata tari dan sutradara tari. **Karya -karya** diantaranya: Dramatari Martoloyo (1976), Rudrah (1979), Bagawatgita (1984), Bromastro (1984), Condobirowo (1989), Gatutkaca Winisuda (1989), Kiblat Papat Lima Pancer (1992), Dramatari Topeng Angreni (1995), Polah Tingkah (1997), Luluh Ngrengkuh Penggayuh (2003), Wrahatnala (2003), Umbul Donga (2003), Satria Purusa Tama (2005), Ider Alam (2005), Wayang Budha (2006), Pucang Kanginan (2006), Sang Bhima (2007) dan masih banyak lagi karya karyanya. Beberapa kali juga menggarap karawitan tari seperti Tari Srimpi Topeng Sumunar karya Irawati, Karawitan Tari komposisi Oncat karya Irawati, Bedhaya Candrakirana karya Nora KD, tari Sesaji karya Nora KD dan Hadawiyah, penggalan Karawitan Tari Bedhaya Diradhameta MN. Pengalaman mengajar di STSI Surakarta; mengajar praktek Tari Gaya Surakarta, Sejarah Tari, Kritik Tari, Notasi Laban, Karawitan Tari, Tata Rias Busana Tari, kapita selekta tari, Metode Penelitian, Seminar Tari. Sejak tahun 2000 mengajar di program Penciptaan Tari Pasca Sarjana (S2) di STSI Surakarta. Aktivitas yang lain, pembicara dalam seminar, menulis beberapa artikel di beberapa Jurnal Kesenian dan beberapa artikel di Media Cetak Nasional, diantaranya Tari Bedhaya Sebuah Gatra Keunggulan, Tari Wireng Gaya Surakarta Refleksi Kearifan Budaya, Tentang Topeng, Modern Dance dan New Dance di Amerika, dll. Sebagai juri dan pengamat tari dalam berbagai lomba dan festival, sebagai penceramah dan penatar tari. Tahun 2005 mengikuti lomba penulisan kritik tari tk Nasional yang diselenggarakan oleh Dewan Kesenian Jakarta, dan menjadi pemenang pertama, dengan tulisannya yang bertajuk: Min Tanaka, membumi dalam karya Dance With The Lotus. Tahun 2006 diundang sebagai penguji tamu dalam ujian Resital Tari For Graduate, University of Malaysia, Sabah. Februari 2007

memberikan work shop tari di Singapore, tahun 2006 dan 2007 sebagai instruktur tari dan karawitan pada pelatihan seni dan budaya Indonesian Art and Culture Scholarship, yang terdiri negara-negara Asia Pasifik dan merupakan program Deplu RI.



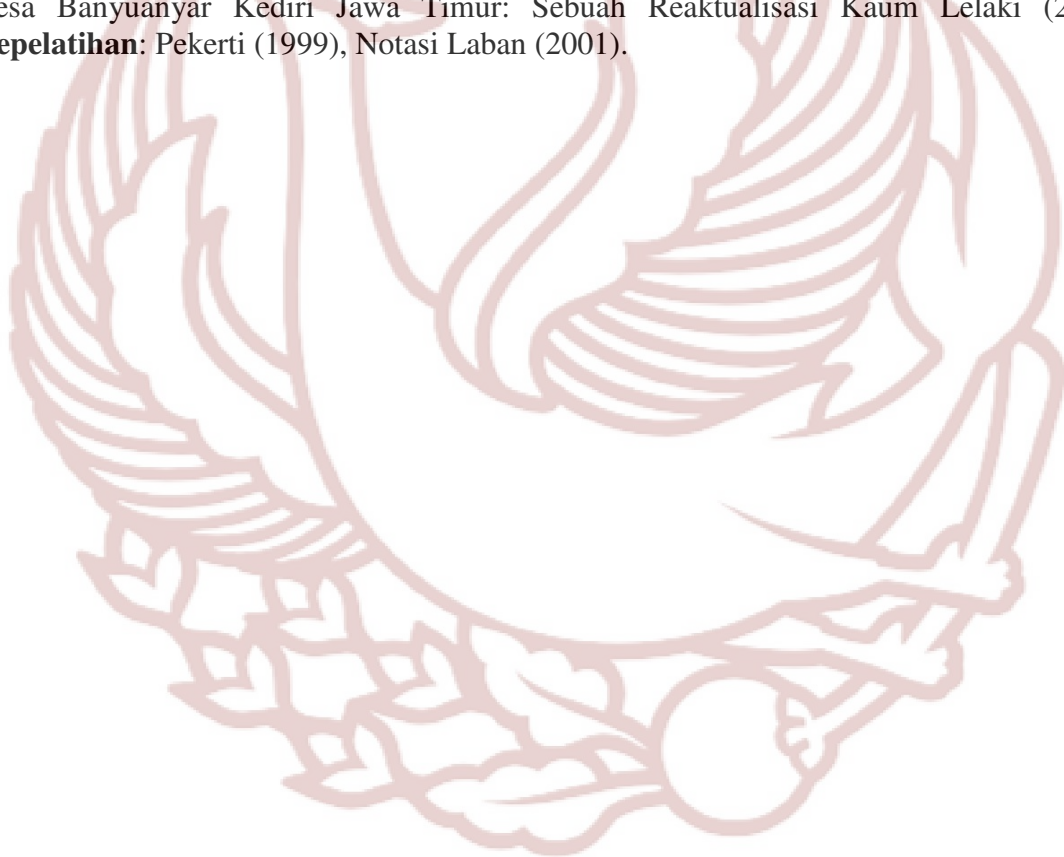
Hadi Subagyo, S.Kar., M.Hum. Lahir di Sragen 26 Pebruari 1956, **Riwayat Pendidikan:** SMKI Surakarta (lulus1975), ASKI Surakarta (lulus1984), S-2 Pengkajian Seni Pertunjukan Pasca Sarjana UGM (lulus1999), Judul Tesis “Fungsi Ritual Seblang pada Masyarakat Desa Olehsari” Kabupaten Banyuwangi Jawa Timur. Dosen Jurusan Tari merangkap Ketua Jurusan Tari STSI Surakarta (2002-sekarang). Mengampu mata kuliah: Teknik Tari, Seni Pertunjukan Indonesia dan Tinjauan Seni. **Hasil karya penelitian:** “Ragam Gerak Tari Gaya Kasunanan (penelitian bersama tahun 1979), “Garap Tari Bedhayan dalam Drama Tari Karya-karya STSI Surakarta (1986), Ragam Gerak dan Komponen-komponen Dalam Tari Tradisional Di Kabupaten Magelang (1994), Langendriyan Versi STSI Surakarta (penelitian bersama, 2002), Perubahan Bentuk dan Fungsi Sintren di Desa Boyongsari Kabupaten Pekalongan (2001); Makna Simbolik Penari Wanita Dalam Ritual Seblang Di Kecamatan Bakungan Kabupaten Banyuwangi (1999-2000). **Hasil Karya Tari:** Tari Sesaji (1980), Tari Manunggal (1980), Drama Tari Harya Penangsang Gugur(1980) (karya bersama), Pisungsung (1981) karya bersama, Penghijauan (1983), Yang Langka dan Yang Dilindungi (1984), Prajurit (1985), Rampak (1986), Drama Tari Aku (1988), Drama Tari Anak ”Petani dan Kancil” (1992). Pengalaman sutradara Wayang Budha (1983), dan Drama tari Bisma Gugur (1981). Pengalaman Ke Luar negri, tahun 1990, misi kesenian ke Inggris, tahun 1993 mengajar tari di kedutaan Indonesia Di Jepang, tahun 1997 sebagai pelatih tari Di Jepang (Festival Tari Anak), dan tahun 2007 misi kesenian ke Malesiya dalam rangka Titian Budaya. Sebagai penari dan pelatih tari sejak tahun 1977-1990. Pernah mengikuti lomba penulisan naskah tari juara I tahun 1984 dan 1985, dan mengikuti lomba penata tari Muda tingkat Nasional Juara III tahun 1986.




Soemaryatmi, S.Kar., M.Hum. Lahir di Sukabumi, 11 Nopember 1961. **Pendidikan** SMKI Yogyakarta (1981), S-1. ASKI Surakarta (1986), S-2 UGM Yogyakarta (1998). **Karya penelitian:** Kehadiran Tari Gaya Surakarta Di daerah Istimewa Yogyakarta 1998, Estetika Tari Gaya Yogyakarta (2002), Model Evaluasi Pembelajaran Keprofesian Seni Mata Kuliah Koreografi (2003), Peranan Sanggar-sanggar Tari Terhadap Perkembangan Tari Gaya Surakarta di Yogyakarta (2007). **Karya Seni:** Pesembahan anak Gembala (1998), Sesasji Putri Uma (1998), Sesaji Ganesa (1999), Derap Kartini Membangun Bangsa (2002), Banyu Bening (2004), Amukti Palapa (2007), Kala Bendu (2007). **Karya Pembelajaran:** Buku Ajar Koreografi (1999), Buku Ajar Repertoar Gaya Tari Yogyakarta 1 (2001), Buku Ajar Seni Pertunjukan Indonesia (2003). **Kepelatihan:** Pekerti (1998), Applied Aproach (2003)



Katarina Indah Sulastuti, S.Sn. M.Sn. Lahir di Karanganyar, 30 April 1969. **Riwayat Pendidikan:** SD (1983), SMP (1985), SMA (1988), STSI Surakarta (1996), S2 Pengkajian Seni Pertunjukan STSI Surakarta (2006). Dosen di ISI Surakarta (1989 – Sekarang), Mengampu mata kuliah: Notasi Tari I-II, dan mengajar mata kuliah: Literatur Tari I-II dan Kritik Seni. **Karya Penelitian:** Tinjauan Positivistik Tari Percintaan Di Surakarta (2000), Konsepsi dan Indikasi *Rasa* dalam Tari Jawa Gaya Surakarta (2006), Simbol-Symbol Pendukung dalam *Labanotation* untuk Pencatatan Tari Jawa Surakarta (2006). Analisis Tari Jawa Gaya Surakarta Melalui Sistem Notasi Laban (2007). **Buku:** Notasi Tari I (2007). **Karya Pembelajaran:** Pembaharuan Model Pembelajaran Literatur Tari I Melalui Metode Kognitif Aktif (2000), Pembaharuan Model Pembelajaran Notasi Tari I Melalui Metode Aplikatif (2001), Buku Ajar Literatur Tari I, Buku Ajar Notasi Tari I, **Artikel:** Refleksi Budaya: Bangunlah Indonesiaku (1999), Pemberdayaan Kritik Tari Di Jurusan Tari STSI Surakarta (2001), Kesenian Kuda Lumping “Turonggo Sakti” Desa Jambean Kediri Jawa Timur Dalam Perspektif Fungsionalisme (2006), Tayub Kakung dari Desa Banyuanyar Kediri Jawa Timur: Sebuah Reaktualisasi Kaum Lelaki (2006). **Kepelatihan:** Pekerti (1999), Notasi Laban (2001).



SINGKATAN



| | |
|------------|--|
| B.R | : Bendara Raden |
| B.R.A. | : Bendara raden Ayu |
| B.R.Aj. | : Bendara Raden Ajeng |
| B.R.Ay. | :Bendara Raden Ayu |
| B.R.M. | :Bendara Raden Mas |
| B.R.M.H. | :Bendara Raden Mas Harya |
| G.B.P.H. | : Gusti Bendara Pangeran Harya |
| G.K.R. | : Gusti Kanjeng Ratu |
| G.P.H. | : Gusti Pangeran Harya |
| G.R.Aj. | : Gusti Raden Ajeng |
| G.R.Ay. | : Gusti raden Ayu |
| G.R.M. | : Gusti Raden Mas |
| H.B. | : Hamengku Buwana |
| J.P.O. | : Javaansche Padvinders Organisatie |
| K R T. | : Kanjeng Raden Tumenggung |
| K.G.P.A | : Kangjeng Gusti Pangeran Arya |
| K.G.P.A.A. | : Kanjeng Gusti Pangeran Adipati Aryo |
| K.G.P.Ad. | : Kanjeng Gusti Pangeran Adipati |
| K.G.P.H. | : Kanjeng Busti Pangeran Harya |
| K.P. | : Kamjeng Pangeran |
| K.P.A. | : Kanjeng Pangeran Arya |
| K.P.H. | : Kanjeng Pangeran Harya |
| K.R.M.T.H. | : Kanjeng Raden Mas Tumenggung Harya |
| M.N. | : Mangku Negaran |
| Ng. | : Ngabehi |
| O.J.O. | : Oude Javaanse Orkonden (Prasasti Jawa Kuno) |
| P.A. | : Pangeran Arya |
| P.A.A. | : Pangeran Adipati Arya |
| R. | : Raden |
| R.A. | : Raden Ayu |
| R.Ay. | : Raden Ayu |
| R.M. | : Raden Mas |
| R.M.A. | : Raden Mas Aryo |
| R.M.H. | : Raden Mas Harya |
| R.M.T. | : Raden Mas Tumenggung |
| R.Ng. | : Raden Ngabehi |
| R.Ngt.Ng. | : Raden Ngante Ngabehi |
| R.T. | : Raden Tumenggung |
| V.O.C. | ; Vereenigde Oost Indische Compagnie |